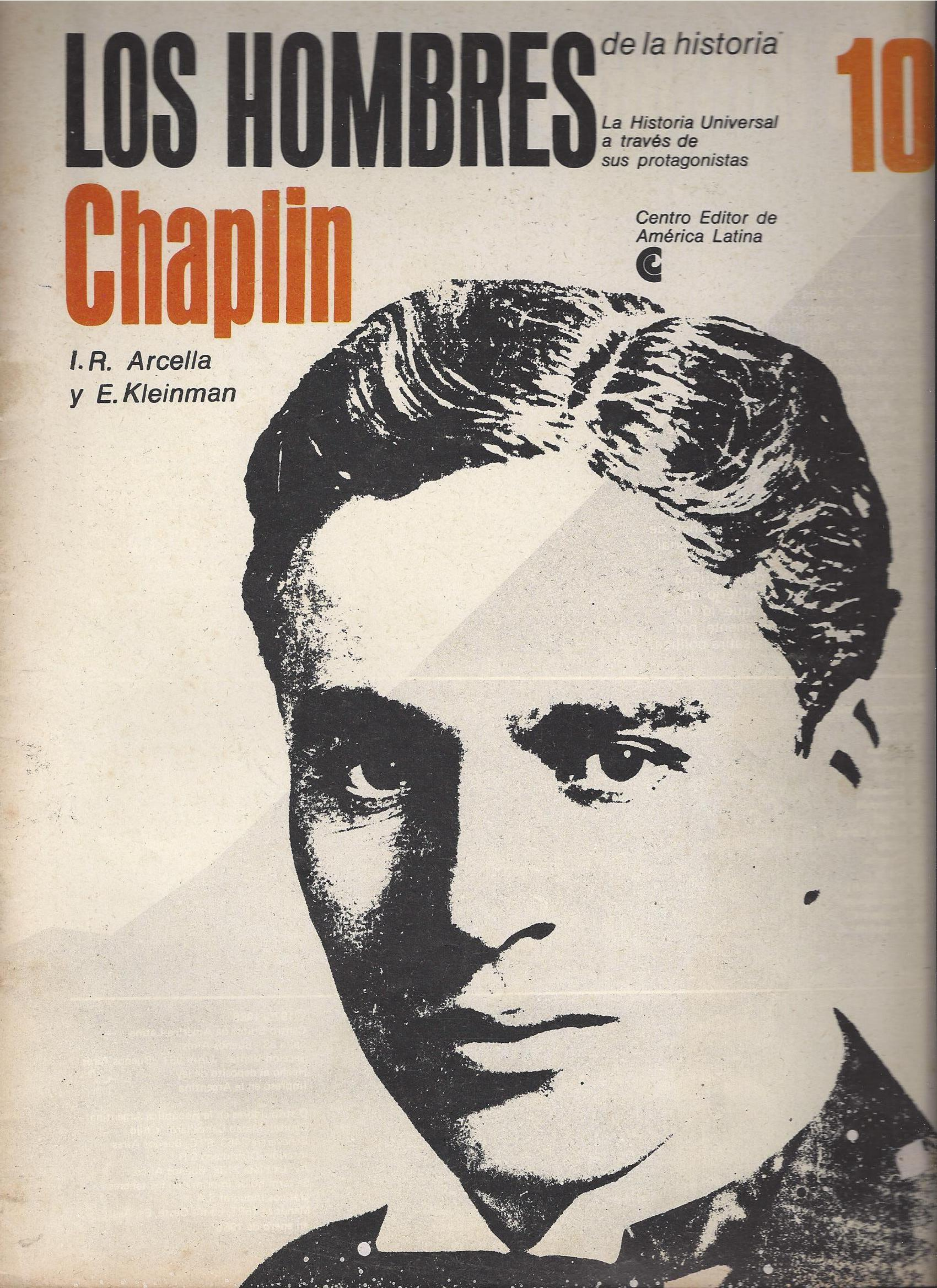


LOS HOMBRES de la historia
10
La Historia Universal
a través de
sus protagonistas
Chaplin
Centro Editor de
América Latina
I. R. Arcella
y E. Kleinman

LOS HOMBRES de la historia

10

El 16 de abril de 1889 nació en Londres, Charles Spencer Chaplin, tal vez el nombre más famoso en la historia de la cinematografía mundial. Creador del famoso "Carlitos" cuyo extraordiario fenómeno de supervivencia es único. Chaplin sin embargo excede la dimensión de este personaje y su vigencia a través del tiempo debe explicarse además por su amplia temática que confirma muchas características de su cine. La principal de ellas es su obstinada contemporaneidad. Casi sin excepción, Chaplin ha encontrado en las contradicciones de su siglo el más apasionado material dramático y sin duda este hecho le valió la oposición de la crítica que no aceptaba este criterio de "inmediatez temática" que lo ha hecho transitar valientemente por caminos vinculados a la sátira política.

Seguramente es erróneo el pretender justificar todos y cada uno de los momentos de sus **films** relacionándolos mecánicamente a la realidad circundante y contemporánea pero no puede dejar de establecerse vínculos, ligazones afectivas entre sus temas y los de la sociedad en que fueron creados.

Tal vez el paso del tiempo borre muchas referencas concretas que Chaplin anota en sus obras. Aún así su temática seguirá vigente, porque cada uno de los temas tratados tiene esencia universal y hace al hombre de todos los tiempos. Restaría añadir, por último, que este auténtico artista de nuestro siglo, no sólo se ha comprometido a través de su obra; ha ido más allá, y ha asumido, también como hombre común - si se puede hablar de él como de un hombre común - las actitudes personales que le ha dictado siempre su conciencia de ciudadano amante de la justicia y la libertad en el sentido más amplio del término.

Muere el 25 de diciembre de 1977, en Corsier-sur-Vevey, Suiza.

Primeros títulos

1. Freud
2. Picasso
3. Gandhi
4. Lenin
5. Einstein
6. Churchill
7. Piaget
8. García Lorca
9. Hitler
10. Chaplin
11. Stalin
12. Juan XXIII
13. Hemingway
14. Roosevelt
15. Mussolini

Centro Editor de América Latina
Sálta 38 - Buenos Aires
Sección Ventas: Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina

Distribuidores en la República Argentina:
Capital: Mateo Cancellaro e hijo.
Echeverría 2469, 5° C, Buenos Aires
Interior: Distrimeco S.R.L.
Av. La Plata 2138, Buenos Aires.
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Indugraf S.A.
Mendoza 1523, Lanús Oeste, Bs. As.
en enero de 1985

Chaplin

I.R. Arcella y E. Kleinman

1889
El 16 de abril nace en Walworth (Londres) Charles Spencer. Sus padres, Charles Chaplin y Hanna Hill —humildes artistas de "varietés"— vivían separados.

1894-1895
Poco antes de cumplir los cinco años debuta por casualidad —debía reemplazar a su madre— en el *music-hall* de Aldershot. Junto a ella y su hermanastro Sydney transcurre su niñez, signada por la miseria.
A fines de 1895 se realiza en París la primera exhibición cinematográfica mundial organizada por los Hnos. Lumière.

1896-1906
Charles y Sydney ingresan en el Asilo de Lambeth y luego en la Escuela Hanwell para Huérfanos y Niños pobres, mientras Hanna es internada en un hospital debido a su desnutrición y a una gran depresión nerviosa.
Cuando en 1898 —ya restablecida— Hanna vuelve a vivir con ellos, Charlie se incorpora al grupo teatral "Eight Lancashire Lads" (Los Ocho Muchachos de Lancashire) ofreciendo espectáculos en diferentes *music-halls* de Londres y el interior de Inglaterra. Ese mismo año deja la compañía al tiempo que muere su padre —contaba treinta y siete años— víctima de hidropesía. Ejerce entonces las más variadas tareas —mandadero, soplador de vidrio, vendedor callejero, etc., antes de ser contratado para papeles teatrales menores por la compañía Frohman, con la que realiza diversas giras, siempre por el interior de Inglaterra y la capital. Mientras, su madre es hospitalizada a causa de una nueva depresión nerviosa. Al término de su contrato con Frohman, actúa en cafés, circos y *music-halls* con variada fortuna.

1907-1913
Su ingreso a la compañía de mimos Karno constituye un acontecimiento fundamental en su formación artística. Debuta con la obra *The Football Match* (El partido de fútbol), donde se revela como excelente cómico.
En 1909 viaja con dicha compañía a París actuando en los principales teatros de variedades. Un año más tarde la "troupe" parte para América del Norte realizando una gira que incluía ciudades de Canadá y Estados Unidos, donde la compañía Karno gozaba de gran prestigio. Otra gira por Estados Unidos realiza Karno y su grupo a fines de 1912. Actúan en Nueva York, Chicago, Fall River, Filadelfia, etc. Actuando en un teatro de Nueva York —e interpretando en la ocasión el papel de borracho— Chaplin es descubierto por el director cinematográfico Mack Sennett, quien le ofrece incorporarse a la compañía Keystone con un contrato por un año a razón de 150 dólares los tres primeros meses y 175 los nueve meses restantes. Chaplin acepta, y firma el contrato a fines de diciembre de 1913.

1914
Chaplin hace su debut cinematográfico con la película *Ganándose el pan*, realizada en enero de ese año por Henry Lehrmann y supervisada por Sennett.[1] A continuación y hasta el mes de diciembre, actúa en otras 34 películas asumiendo en muchas de ellas el papel de director.
Merecen citarse, entre otras: *Carreras para niños en Venecia* (donde Carlitos ya viste su atuendo clásico), *Carlitos camarero* (primer trabajo de dirección juntamente con Mabel Normand), *Carlitos y la sonámbula* (primer *film* donde Chaplin asume totalmente la labor de dirección), *Carlitos dentista, Los juerguistas, Carlitos rival de amor, El romance desinflado de Tillie* (largo metraje dirigido por Mack Sennett) y *Carlitos en la prehistoria* (o *Su pasado prehistórico*).
En este año, que marca el inicio de la Primera Guerra Mundial, las pantallas europeas dan a conocer nuevas aventuras de Fantomas (realizadas por Feuillade), la gigantesca *Cabiria* de Pastrone, etc. Pero la guerra perjudicará a gran parte del cine europeo (principalmente a Francia). En los Estados Unidos triunfan los seriales en los que se destaca la popular Pearl White.

1915
Vencido su contrato con la compañía Keystone, Chaplin firma con la Essanay por un año: percibirá 1.250 dólares semanales. Su nombre ya comienza a ser conocido en las principales ciudades de Europa y América. Realiza para la Essanay 14 películas, entre las que se destacan: *Carlitos vagabundo, Carlitos empapelador, Carlitos empleado de Banco* y *Carlitos en el Music-Hall.* Contemporáneamente a estas películas se filma *El nacimiento de una nación* de D. Griffith, una de las obras capitales del cine norteamericano.

1916-1917
Luego de rehusarse a firmar un nuevo contrato con la Essanay, Chaplin pasa a la Compañía Mutual con condiciones excepcionales: deberá realizar doce *films* en un año percibiendo por ello una prima de 150.000 dólares y 10.000 dólares por semana. Entre los *films* realizados para la Mutual pueden citarse: *Carlitos vagabundo, Carlitos usurero, Carlitos tramoyista, La Calle de la Paz, Carlitos en las termas* y *Carlitos inmigrante*. Durante la filmación de *Carlitos inspector de tienda*, Estados Unidos entró a participar en la Guerra Mundial. Contemporáneamente, se estrena en los Estados Unidos *Intolerancia* de D. Griffith.
A mediados de junio de 1917 se anuncia que Chaplin ha firmado un contrato con la Cía. First National, por el que se comprometía a realizar ocho *films* en 18 meses de labor, percibiendo por ello 1.075.000 dólares.
En noviembre triunfa en Rusia la revolución bolchevique.

1918
A comienzos del año, Chaplin inaugura su propio estudio cinematográfico en Hollywood. Realiza para la First National *Vida de Perro* y *Armas al Hombro*.
En el mes de octubre se casa con la joven actriz Mildred Harris.
Finaliza la Primera Guerra Mundial.

1919
El grupo constituido por Chaplin, Mary Pickford, Mac Adoo, D. W. Griffith y Douglas Fairbanks, funda la Compañía United Artist. En este año Chaplin reali-



1

1. *Padre de Chaplin. Portada de una edición musical de la canción más famosa que éste interpretaba en el music-hall.*

za dos *films*: *Carlitos al sol* y *Un día de placer*.

1920
La elaboración de *El pibe* transcurre contemporáneamente a los sucesos que culminan en el divorcio con Mildred Harris. En Europa, el cine sueco marca rumbos con las realizaciones de Sjostrom y Stiller. A la vez, el expresionismo alemán se hace presente con *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene.

1921
Luego del estreno de *El pibe* y de la realización de *Carlitos campeón de golf*, Chaplin parte para Europa, visitando Londres, París y Berlín.
Su madre viaja a los Estados Unidos para pasar sus últimos años junto a su hijo.

1922
Realiza *Día de pago* y comienza a elaborar *Reverendo caradura*, que sería el último *film* para la compañía First National.

1923
Dos *films* de Chaplin son estrenados este año: *Reverendo caradura* en febrero y *La opinión pública* en octubre. Esta última película, que constituye la primera para la United Artist, es su único *film* donde no existen elementos cómicos. En él Chaplin se reservó un pequeño papel.

1924
Contrae enlace con Lita Grey al tiempo que trabaja en la preparación de su próximo *film La Quimera del Oro*. Dos notables *films* norteamericanos se estrenan ese año: *Codicia* de Erich V. Stroheim y *El Navegante* de B. Keaton.

1925
Estrena en Nueva York *La Quimera del Oro*. Nace su primer hijo, Charles Spencer. De la Unión Soviética llega el formidable *Acorazado Potemkin* de S. Eisenstein. Los últimos meses del año lo encuentran trabajando en *El Circo*.

1926-1927
Nace Sydney, su segundo hijo. Meses después, su esposa abandona el hogar y pide el divorcio. La prensa se hace eco del suceso y promueve una insidiosa campaña contra Chaplin. La justicia incauta su estudio y su casa. Chaplin debe indemnizar a Lita Grey con un millón de dólares y sólo después de su separación definitiva puede terminar de filmar *El Circo*.
El 6 de octubre de 1927 se estrena en los Estados Unidos la primera película sonora de la historia del cine: *El cantor del Jazz* de A. Crossland, actuando en ella el conocido cantante Al Jonson.

1928
Se estrena en el mes de enero *El Circo*, después de dos años de trabajo.
Un mes después comienza a elaborar el

guión de su próxima película: *Luces de la ciudad*. En agosto, durante el rodaje del *film*, fallece su madre. Su estado de ánimo —más los múltiples problemas que trae aparejados la aparición del cine sonoro— contribuyen a suspender la filmación de *Luces de la ciudad*.
En este año son realizadas varias obras fundamentales del cine mudo: *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, *Octubre* de Eisenstein y *Tempestad sobre el Asia*, de Pudovkin.

1929-1930
Mientras Chaplin trabaja en *Luces de la ciudad*, comienza la gran crisis económica en los Estados Unidos. Los cines norteamericanos van equipándose con sistemas sonoros. En el mundo del cine cómico, el año 1929 ve triunfar al excelente dúo Stan Laurel y Oliver Hardy.
A fines de 1930 Chaplin termina *Luces de la ciudad*.

1931-1932
Luego del estreno de *Luces de la ciudad* parte en viaje para Europa, gira que durará 15 meses. Londres, Berlín, París, Viena, Bruselas, etc., lo reciben triunfalmente. Su regreso a Hollywood se produce a fines de mayo de 1932. A fines de ese año inicia las tareas preparatorias de su nuevo *film Tiempos Modernos*. El cine europeo da dos excelentes muestras de cine sonoro: *El millón* de René Clair y *M el vampiro negro* de F. Lang.

1933-1934
Contrata para su nuevo *film* a Paulette Goddard, pero recién en octubre de 1934 comienza la filmación de *Tiempos Modernos*. Mientras en Alemania Leni Riefensthal glorifica al nazismo con *El triunfo de la voluntad*, como una estrella fugaz, Jean Vigo en Francia deja dos obras maestras: *Cero en Conducta* y *L'Atalante*.

1935
Chaplin ocupa todo este año en la realización de *Tiempos Modernos*.
En el cine cómico americano se destacan por estos años los hermanos Marx, verdaderos reyes del absurdo que en 1935 estrenan *Una noche en la Ópera*. En Francia sobresalen Feyder (*La Kermesse Heroica*), Renoir (*Toni*), etcétera.

1936-1937
Estreno de *Tiempos Modernos*. Luego inicia un viaje por Oriente, durante el cual contrae enlace con Paulette Goddard. A su regreso considera varios proyectos sin decidirse por ninguno. En Europa, el cine francés pasa por uno de sus mejores momentos: Renoir (*La Gran Ilusión*), Duvivier (*Pepe Le Moko*). Goebbels toma el control del cine alemán.

1938
Presiones de todo tipo tratan de impedir que Chaplin inicie el rodaje de *El Gran Dictador*. A pesar de ello, el proyecto queda formalizado. En la U.R.S.S. Sergio Eisenstein realiza *Alexander Newsky*.

1939
Entre enero y marzo queda completado el guión del nuevo *film*. Siete días después de estallar la Segunda Guerra Mundial, comienza el rodaje de *El Gran Dictador*. Jean Renoir, en Francia, dirige una de las obras cumbres de la cinematografía: *Las reglas del juego*. Un notable "western" americano, *La Diligencia* de J. Ford, se convertirá en un clásico del género.

1940-1941
Poco antes del estreno de *El Gran Dictador*, Chaplin es acusado por la Comisión de Actividades Antinorteamericanas (Comisión Dies).
En diciembre de 1941 Estados Unidos entra en guerra contra el Eje. Chaplin interviene públicamente en un acto organizado por el Comité de Socorro a la URSS. Orson Welles realiza su primer *film*: *El Ciudadano*.

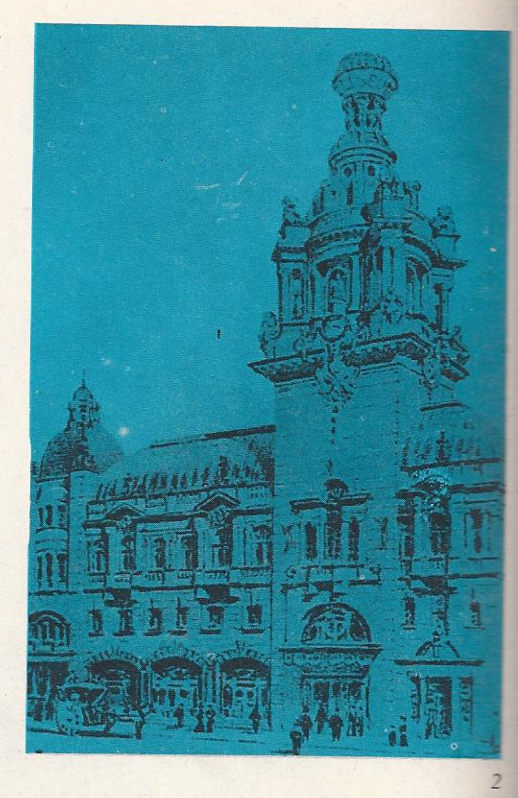
1942
Se divorcia de Paulette Goddard. Interviene en varios actos, pidiendo la apertura de un segundo frente. A fin de año la actriz Joan Barry promueve contra Chaplin un escándalo de proporciones.

1943
Contrae matrimonio con Oona O'Neill, hija del dramaturgo Eugene O'Neill. El escándalo producido por Joan Barry se agranda cuando ésta da a luz una niña y acusa a Chaplin de no querer reconocer la paternidad de la misma. La prensa Hearst comienza a orquestar una campaña contra él.

1944
Comienza a elaborar el guión de *Monsieur Verdoux*. Nace Géraldine, primera hija de su matrimonio con Oona. Charles y Sydney —hijos de su matrimonio con Lita Grey— son llamados a las armas y enviados al frente alemán.

1945
Chaplin prosigue trabajando en el guión de su próximo *film*. El 6 de agosto Estados Unidos hace estallar sobre la ciudad japonesa de Hiroshima la primera bomba atómica. En Europa, el fin de la guerra marca la aparición de la corriente neorrealista italiana.

1946
Nace a comienzos del año Michael John, segundo hijo de su matrimonio con Oona. En mayo Chaplin inicia el rodaje de *Monsieur Verdoux*. El cine canta a la Resistencia en Francia (*La batalla del riel* de René Clement) y en Italia (*Paisà* de Rossellini).



2

2. London Coliseum. Chaplin, integrando la compañía Karno, interpretó allí The football match.

1947
Una violenta conferencia de prensa tiene lugar en Nueva York, durante la cual Chaplin es agredido verbalmente por más de 100 periodistas.
En abril se estrena *Monsieur Verdoux*.
La Comisión de Actividades Antinorteamericanas (Comisión Dies) acusa a 79 conocidas figuras del cine estadounidense. Comienza el proceso contra los "Diez de Hollywood" que rehusaron comparecer ante dicha comisión maccarthysta.
Comienza el éxodo de directores y actores norteamericanos hacia Europa.
En noviembre, Chaplin envía un telegrama a Picasso referente al "Caso Eisler".

1948
La Asociación Francesa de la Crítica Cinematográfica se dirige a la Fundación Nobel de Suecia pidiendo se le otorgue a Chaplin el Premio Nobel de la Paz.
El cine neorrealista italiano se hace presente con dos obras fundamentales: *La Tierra Tiembla* de Visconti y *Ladrones de Bicicletas* de De Sica.

1949
Comienza a trabajar en el argumento de *Candilejas*. Nace Josefina, tercera hija de su matrimonio con Oona. La Corte de Apelaciones de Washington rechaza los recursos presentados por los "Diez de Hollywood", que son condenados a un año de prisión y sus nombres pasan a encabezar las listas negras de los estudios cinematográficos americanos.

1950
Mientras prosigue la elaboración del guión de *Candilejas*, vende el 75 % de sus acciones de la United Artists a un grupo dirigido por Arthur Krim. Prosigue el éxodo de realizadores: Jules Dassin y Joseph Losey parten para Europa, imposibilitados de trabajar en los Estados Unidos.
Ingresan a prisión los "Diez de Hollywood".

1951
Nace la cuarta hija de su matrimonio con Oona: Victoria Chaplin. A fines de año comienza el rodaje de *Candilejas*.

1952
Hacia mitad de año *Candilejas* queda terminada y en setiembre Chaplin la preestrena privadamente partiendo luego con su familia para Europa.
El *film* se estrena en octubre en Londres en presencia del autor. De la producción francesa de este año se destaca *Casco de oro* de J. Becker y *El Placer* de M. Ophüls.
De Sica realiza *Umberto D.*

1953
Chaplin adquiere una mansión en Corviersur-Vevey (Suiza) donde se instala con su familia. Por su parte, Oona viaja a los Estados Unidos para poner en venta los bienes de su esposo. Coincidiendo con su


1



1. Dan Leno. Figura cumbre del music-hall inglés, siempre utilizada como referencia por Chaplin.

2. Chaplin en su famosa caracterización de Carlitos, "el personaje más querido del mundo".

3. Atuendo clásico de Carlitos, remedo del usado por el "dandy" inglés.

64º cumpleaños, Chaplin viaja a Ginebra y hace entrega al cónsul norteamericano de su permiso de retorno a los Estados Unidos, demostrando públicamente su intención de no volver a pisar el suelo de EE.UU.: En los últimos meses del año comienza a trabajar en el argumento de su próximo *film Un Rey en Nueva York*.
Nace Eugenia, su quinta hija del matrimonio con Oona. Una notable realización japonesa se conoce en occidente: *Ugetsu* de Mizoguchi.
De Suecia llega *Noche de Circo* de I. Bergman.

1956
Entre los meses de mayo y julio viaja a Inglaterra y dirige la filmación de *Un Rey en Nueva York*. Durante el rodaje, Chaplin es nombrado miembro de la British Film Academy de Londres. Terminada la filmación, regresa a Suiza.
Un condenado a muerte se escapa de Bresson, *Calle Mayor* de Bardem y *Kanal* de A. Wadja sobresalen, entre otros, en la producción de este año.

1957
Nace Jane, con la cual el número de hijos de su matrimonio con Oona se eleva a seis. Estreno en Londres de *Un Rey en Nueva York*. Contemporáneamente se conocen *Pasaron las grullas* de Kalatazov, *Cuando huye el día* de I. Bergman y *El grito* de Antonioni.

1958
Charlie comienza a redactar sus memorias. Muere en Hollywood quien fuera su inolvidable compañera de trabajo en tantos *films*: Edna Purviance.
La Cinemateca de Bruselas pide a 150 historiadores del cine de todo el mundo una lista de los mejores films de la historia cinematográfica. De esta confrontación, Chaplin resulta ser el realizador más votado.
Buñuel, en Méjico, realiza *Nazarin*. En los Estados Unidos S. Kubrick dirige *La patrulla infernal*.

1959-1961
Siempre radicado en Suiza y rodeado de su numerosa familia, Chaplin continúa escribiendo sus memorias. El gobierno revolucionario cubano le rinde homenaje designando con su nombre a la sala cinematográfica más importante de La Habana. El famoso documentalista Joris Ivens le dedica su *film Carnet de viaje*, realizado en Cuba.
Surgimiento de la "nouvelle vague" francesa: primeros *films* de Godard, Truffaut, Demy, etc. De Italia, dos obras notables: *La aventura* de Antonioni y *Rocco y sus hermanos* de Visconti. De España, *Viridiana* de Buñuel.

1962
Chaplin es nombrado "Doctor Honoris Causa" de la Universidad de Oxford (Inglaterra).

1963-1964
Prosigue redactando sus memorias, que son publicadas en setiembre de 1964 en Londres en medio de una expectativa general.

1965
En el curso de una conferencia de prensa, Chaplin anuncia los preparativos de su próximo *film*: *Una condesa de Hong-Kong*.

1966
Entre enero y mayo se filma *Una condesa de Hong-Kong*, estrenándose en Londres a fin de año.

1969
Tres estudiosos de la obra chapliniana —Maurice Bessy, Pierre Leprohon y Marcel Martin— le escriben a éste una "Carta abierta" en ocasión de cumplir 80 años. En ella le piden que reedite los *films* que están bajo su control permitiendo así que su obra sea conocida por las nuevas generaciones. Chaplin responde asegurando que no guardará su obra, y que —por el contrario— la irá reestrenando a su debido tiempo.
Chaplin firma juntamente con intelectuales europeos un pedido de clemencia para Regis Debray, encarcelado en Bolivia.

1970
Se difunde una noticia según la cual Chaplin estaría proyectando un nuevo *film*.

1972
El 11 de abril la Academia de Hollywood le rinde homenaje otorgándole un Oscar. Chaplin y su esposa Oona van a Hollywood.

1973
En el mes de marzo se atenta con una bomba contra la sala Arlechino en Nápoles, donde se exhibe *El Gran Dictador*.

1974
En marzo se repone en Buenos Aires, con gran éxito, *Tiempos Modernos*. El 16 de abril se celebran en varias partes del mundo los 85 años de Chaplin.

1975
En febrero se difunde la noticia de que Chaplin comenzaría a rodar su *film The Freak*, en Londres. Se trata de la historia de "una muchacha sudamericana dotada de alas y capaz de volar".
El 2 de marzo Isabel II de Inglaterra le impone a Chaplin la insignia de Caballero y el título de Sir.

1976
Se reponen algunos de sus films poco frecuentados. Se realizan ciclos sobre su vasta filmografía.

1977
En febrero, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se reestrena una de sus obras más significativas, *"Una mujer de París"* (su film Nº 70 de 1923), protagonizada por Edna Purviance. Se rescata así, del olvido, una de las películas importantes de la historia del cine. Chaplin la había retirado de circulación casi cincuenta años antes. Sin embargo, en algunos países se la había repuesto con anterioridad. En 1974 Cine Club Núcleo de Buenos Aires exhibió una copia cedida por la Cinemateca Búlgara. Esta última es una de las instituciones especializadas más rica en copias de la filmografía de Chaplin.
En los últimos meses del año las noticias informan sobre el decaimiento físico de Chaplin.
El 25 de diciembre, a los 88 años, muere en su residencia "Manoir de Ban", En Corsier-sur-Vevey, Suiza. La noticia conmueve al mundo. La prensa, la radio, la TV y los noticieros cinematográficos mundiales le dedican extensos y elogiosos comentarios a quien Bernard Shaw califica de "el genio del cine".
En una ceremonia íntima y estrictamente familiar es sepultado en el cementerio de Corsier-sur-Vevey.
A fin de diciembre, en el Consejo de Administración de Londres, se propone "la erección de una estatua de tamaño natural de Chaplin en el barrio sur de Londres (Walworth), donde nació y donde vivió sus primeros años artísticos". Finalmente se erige en Leicester Square, centro de la capital inglesa, en abril de 1981.

1978
En la noche del 1º al 2 de marzo es robado el cadáver de Chaplin. La noticia adquiere amplia resonancia mundial.
El 17 de mayo la policía suiza recupera el cadáver, que es restituido a su tumba del cementerio de Corsier-sur-Vevey.



1







2

1. Carlitos debuta, *haciendo pareja con* *Ben Turpin.*
2. Carlitos empapelador; *lo acompaña Edna* *Purviance.*
3. *Otra escena de* Carlitos debuta.
4. Carlitos, empleado de banco.



Chaplin

1. *Charlie Chaplin.*

Charles Spencer Chaplin tiene ochenta y seis años. De ellos, setenta y cinco los ha consagrado al espectáculo y cincuenta y cinco al cine. La fama de su nombre no tiene fronteras, y tres generaciones han reído y ríen aún con las andanzas del personaje por él creado. La crítica, los teóricos cinematográficos, no han dejado de estudiarlo, ya para ubicarlo en la cima del arte contemporáneo, ya para reajustar los juicios apologéticos que durante tantos años se le brindaron, provocando así la más gigantesca bibliografía individual que registra el cine. Sus setenta y nueve películas han movido no sólo a los especialistas del séptimo arte a analizarlo; investigadores de otros campos de la cultura han estudiado el fenómeno de la supervivencia de Carlitos, único personaje aún con vida de aquel mundo en que nació. En efecto, es imposible soslayar el hecho de que grandes comediantes contemporáneos a Chaplin yacen sumidos en el olvido. Personajes de la ficción que otrora conquistaran el favor del público, ya no tienen significación alguna para los espectadores de hoy. Aún aquellos que han dejado obras de capital importancia para el desarrollo del arte cinematográfico en el campo de la comedia –como Buster Keaton, por ejemplo– no han repetido el fenómeno masivo y perdurable de Charles Chaplin.

Explicar este fenómeno –único en la historia de la cinematografía– es, de alguna manera, indagar en las características del cine chapliniano, en la evolución de Carlitos, en la técnica de su comicidad, en el estudio de su temática inmutablemente contemporánea a lo largo de toda su obra. Porque, insertado en más de medio siglo de cambiante cinematografía, el cine de Chaplin contiene constantes que comienzan a manifestarse en sus primeros años de creación y subsisten obstinadamente hasta sus realizaciones más recientes. Su criterio de anti-espectacularidad unida a la importancia que Chaplin da a la entidad "personaje-actor", son elementos estables de su obra muda y sonora que hace a ésta extrañamente coherente e inmune contra la influencia de corrientes estéticas, escuelas cinematográficas y modas pasajeras de la producción.

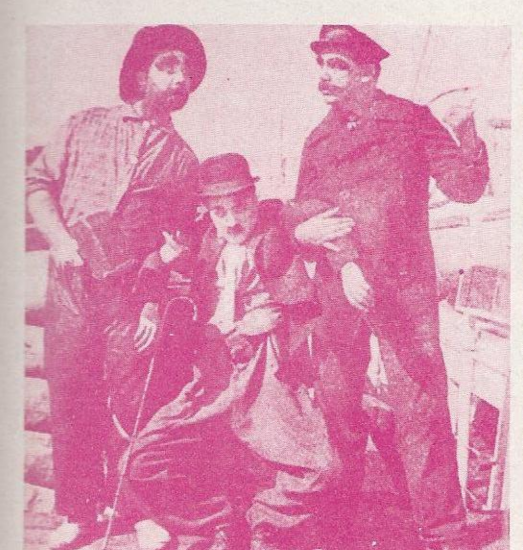
"Me atrae más mostrar a un hombre en actitud de agitar una cuchara en una taza de té que un volcán en erupción . . . Prefiero filmar la sombra que deja el paso de un tren en el rostro de un actor a filmar una estación ferroviaria", declaraba Chaplin hace muchos años. Y en esta formulación estética –tan válida para *Carlitos vagabundo* como para *Un Rey en Nueva York*– queda sintetizada su posición frente al arte y el sentido de su creación.

Su interés por la figura humana, por "poner el acento sobre el individuo", ya era parte de su bagaje artístico al pasar del *music-hall* al *set*. El choque de características opuestas entre la comedia burlesca –producto de aquella verdadera fábrica de comicidades que era la compañía Keystone de Mack Sennett– y el atildado juego pantomímico de Chaplin, debía producir algo totalmente nuevo en el campo de la comedia. Ese proceso gestativo está presente en todos los primeros *films* de Chaplin actor. "En Keystone aprendí mucho y también yo enseñé mucho a Keystone. En aquellos días no sabían allí gran cosa de la técnica, el arte y el movimiento escénicos, que yo les aporté del teatro. Sabían muy poco acerca de la pantomima natural . . . Su mímica no tenía nada que ver con la sutileza ni con la eficacia; debido a eso, yo resaltaba por contraste", observaba Chaplin en su *Autobiografía*. Pero no sería justo suponer que el notable contraste existente, y acentuado posteriormente, se debía exclusivamente a una diferencia cualitativa del juego interpretativo. Es cierto que comparados con Chaplin, otros buenos comediantes de la "troupe" de Sennett tales como Sterling o "Fatty" Arbuckle demostraban elementales conocimientos en el arte de la interpretación. Pero, como hemos dicho, esto marca sólo el comienzo de la diferenciación. Es en el constante enriquecimiento del personaje, que Chaplin se distancia verdaderamente de su entorno. Este enriquecimiento se cumple en dos sentidos: por una parte, Chaplin-actor aportando un más agudo sentido de la observación y del uso expresivo integral de su cuerpo; por la otra, Chaplin-creador de Carlitos, que va dotando a éste de cualidades humanas individuales. Pero este proceso no se cumple en ambos campos simultáneamente. En el período Keystone pesa la mano supervisora de Sennett en el diseño de los personajes: todos ellos vacíos de vida propia, sin características psicológicas notorias que permitieran conocer al personaje anticipadamente. Si en la compañía Keystone Chaplin inventa, compone a Carlitos, éste aún no posee atributos esenciales que más adelante lo caracterizarían. Una sorda transformación se va produciendo en el ámbito de la comedia contemporánea a las primeras apariciones de Carlitos en las pantallas. Coexisten dos tipos opuestos de comicidad encarnados en personajes que preanuncian –respectivamente– el fin y el comienzo de una nueva época para el cine cómico. Tal como Sennett alguna vez lo explicitó, en los orígenes de la comedia burlesca la "presencia cómica" de un actor aseguraba las carcajadas del público. Esto explica no sólo el desalíneo de Conklin, la desmesurada altura de Slim Summerville, el estrabismo de Turpin o la corpulencia de Mack Swain, sino también la silueta y el atuendo de Carlitos. Pero en las etapas posteriores del desarrollo del género cómico, el público dejó de responder al simple estímulo de la "presencia cómica", para apreciar fun-

1. Carlitos marinero

2. Carlitos usurero

3. *Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlie Chaplin y B. Griffith, fundadores de la United Artists*


1


2

3

damentalmente la "acción cómica". "Ya no bastaba con que el actor pareciera ridículo; debía hacer algo ridículo", decía Sennett. Y estas dos corrientes contrarias pasan por Carlitos. Como ya lo hemos dicho, su atuendo es resultante de la primera; el desarrollo de su particular estilo cómico lo llevaría a descollar en la segunda.

En los primeros tiempos de su creación, Chaplin posee una libertad total para condicionar a su personaje en el aspecto cómico. Rodeado de máscaras, y él mismo una máscara al fin, Carlitos es un personaje tan falto de humanidad como todos los creados por la paleta de Sennett. Al alternar entre personajes sin cualidades, su agresión cómica no tiene límites ni metas profundas. Todos pueden ser blanco de sus chanzas, de sus crueldades al punto que por momentos desaparecen las diferencias entre los objetos y los seres vivientes que lo rodean.

Pero en la medida en que el personaje evoluciona, gana en profundidad, se humaniza, el problema cómico adquiere otra dimensión y se complica. La libre mecánica del "gag" ya no tiene validez aplicada a un personaje pensante. Es, entonces, la comicidad de Carlitos la que comienza a condicionarse paralelamente a su evolución. En la medida en que éste va ubicándose en un contexto social, también el "gag" deviene social. Un año y medio después de su primer trabajo cinematográfico, Chaplin realiza *Carlitos empapelador*. Un "gag" de este *film*, de magistral concepción, puede servir de ejemplo para demostrar la distancia, la profunda brecha que se abre entre el cine chapliniano y el de sus competidores. En dicho *film*, la dueña de casa desconfía de Carlitos —obrero empapelador— y cierra con llave las puertas de los roperos. Carlitos, mirando fijamente a la mujer, le responde cerrando con imperdibles sus bolsillos... Como podemos observar, un simple esquema cómico establece —en pocos segundos— un conflicto de clase en su momento de mayor agresión. Al insulto, Carlitos contesta con altivez, defendiendo su dignidad.

Los caminos transversales de la "mecánica libre" y de aquella condicionada —siempre referida al "gag"— pueden observarse claramente en dos situaciones cómicas similares y contemporáneas, una de Harold Lloyd y la otra de Chaplin. En el *film* de Lloyd, éste entra en su pieza, toma de su bolsillo el llavero y abre un cofre. De allí extrae un trozo de carne que pone a asar al fuego. Este "gag" típico de Lloyd es efectivo en cuanto a la sorpresa que provoca en el espectador la absurda aparición del trozo de carne. En *Carlitos empleado de Banco*, Chaplin llega a la caja de caudales, la abre... y extrae de ella la escoba y el trapo de piso. Ambos "gags" poseen una mecánica aparentemente similar en la que la risa es provocada por la aparición de elementos inesperados. Sin embargo, el "gag" de Chaplin es infinitamente más sugerente que el de Lloyd. Sin modificar la acción, ubica al personaje en el contexto social, produciendo una doble acción cómica. Reímos no solamente por la ridícula aparición de los implementos de limpieza sino también porque nos damos cuenta de que éste aparentó ser cliente del Banco, siendo que en la realidad era el encargado de la limpieza del mismo, hecho este que produce en el espectador una equívoca ubicación social del personaje.

En un famoso escrito de 1918, Chaplin explicaba así su "arte de hacer reír":

"No intento solamente ponerme a mí mismo en una situación embarazosa, sino también poner en ella a los demás. Cuando obro así, procuro economizar mis medios. Quiero decir con esto que cuando un solo acontecimiento puede provocar dos carcajadas distintas, vale más que dos hechos separados. En *Carlitos aventurero* lo consigo colocándome en un balcón donde saboreo un helado acompañado por una muchacha. En el piso de abajo, pongo a la mesa a una señora obesa, respetable y bien vestida. Entonces, al comer mi helado, lo dejo deslizarse a través de mi pantalón y desde el balcón viene a caer en la espalda de la señora... Un solo hecho ha servido para poner en situaciones difíciles a dos personas y provocar dos carcajadas.

"Por muy sencillo que esto parezca, aquí se intenta tocar dos elementos de la naturaleza humana. Uno es el placer con que el público ve ridiculizar a la riqueza y al lujo; la otra es la tendencia del público a sentir las mismas emociones que el actor en la escena o en la pantalla... Si hubiese hecho caer el helado sobre el cuello de una pobre sirvienta, en vez de risas hubiese provocado compasión. Por otra parte, como una sirvienta no tiene una dignidad que perder, el incidente no sería gracioso, mientras que el dejar caer un helado en el cuello de una señora rica es, según el espíritu del público, darle su merecido."

Esta madurez cómica es alcanzada antes que el personaje adquiera su carácter definitivo. Es indudable que si Carlitos hubiera sido solamente un personaje cómico, más aún, el más grande personaje cómico no habría sobrevivido, como no lo han hecho Langdon, Keaton y otros grandes de aquellos tiempos. Otras cualidades —además de la cómica— debían amalgamarse en el moldeado del personaje. En la serie Keystone son destellos casi imperceptibles. Pero algunos *films* de la Essanay ya muestran a Carlitos evolucionando en un sentido no transitado por ningún cómico de aquellos años. El personaje comienza a suscitar en el público sentimientos aparentemente reñidos con la comedia burlesca.

En *Carlitos empleado de Banco* tal vez más claramente que en su primer *Vagabundo* se encuentran muchas claves de su futura maduración. Carlitos, humilde encargado de la limpieza del establecimiento, ama secretamente a Edna, secretaria del director del Banco. Este amor no declarado, y verdaderamente imposible, llevará a Carlitos a cumplir una tarea heroica. Con pasión de ciego enamorado arriesgará su vida enfrentando a los asaltantes del Banco, los pondrá en fuga y estrechará en sus brazos a la muchacha. Pero he aquí que todo ha sido un sueño, un sueño hermoso sí, pero cruel. Para Carlitos no hay actos heroicos, ni el amor de la bella Edna. Sólo la escoba y la tristeza de la vida cotidiana.

En esta obra fundamental, Chaplin esboza las futuras constantes del personaje. Defensor de su dignidad (Carlitos se sabe "digno" del amor de Edna), eterno insumiso, soñador de actos heroicos, atormentado amante, todo ello emerge con inolvidable pureza.

Y de la misma manera que su dominio cómico se perfecciona, Chaplin comienza a moverse en el campo de la tragedia con igual soltura. Más aún, transita sobre ambas aprendiendo a usar de cada una de ellas cuando el fiel de la balanza se inclina peligrosamente para uno u otro lado. Y es esa alternancia de polos opuestos uno de los elementos que hace tan fascinante la renovada visión de una obra madura de Chaplin.

Los períodos Mutual y First National mostrarán a un Carlitos que se modifica, se pule, se perfecciona, arrojando fuera de sí los últimos vestigios negativos de la vieja comedia burlesca. Pero existía un límite, y Chaplin lo avizoraba. Próximo al advenimiento del sonoro, el creador de *El Circo* reconocerá: "El personaje que yo interpreto ha cambiado. Se ha vuelto más trágico y más triste... Se ha desembarazado de actitudes ridículas: se ha vuelto un poco más racional." Alguno ha dicho: "Carlitos ha dejado de ser una máscara para convertirse en un ser vivo." Y esto era cierto. Carlitos, aquella máscara de grandes zapatones, bastón y galerita, nacida en 1914, vivía dentro de los amplios límites de la pantomima, del arte mudo y universal. Allí adquiría total sentido su patética figura, su eterna soledad, su íntimo sentimiento de tristeza. Pero cuando el sonido le imponga la necesidad de hablar, un dilema insoluble atormentará a Chaplin. Como bien lo señalara Bela Balazs, no existía expresión sonora capaz de ser añadida a una máscara cómica como la de Carlitos. *Tiempos Modernos* —donde por primera vez se escuchó su voz (cantando), fue sólo una solución transitoria.

"¿Hasta cuándo me presentaré como Carlitos?", se preguntaba Chaplin en 1936. "No puedo decirlo. Si me pusiera a hablar, mi comportamiento debería ser totalmente distinto... Si quisiera representar un personaje hablado, necesitaría modificar la máscara creada por mí. Entonces podría hablar." Por ello, cuando al final de *Tiempos Modernos* Carlitos se aleja tomando del



1

1. El Pibe, *Chaplin y J. Coogan.*

En las páginas siguientes:

1. Escena de Tiempos Modernos.

brazo a su muchacha, adivinamos que es el adiós definitivo. Hacia atrás queda Carlitos, el mito. Hacia adelante, Chaplin, el hombre nuevo.

Despojado de su máscara, Chaplin creador-actor proseguirá el camino iniciado por su Carlitos. Y su galería de individualidades se ampliará con el barbero judío de *El Gran Dictador*, Verdoux, Calvero y el rey Shadow. La silueta cambió, y aunque sus nuevos personajes conservan muchas pautas comunes al maduro Carlitos, se convierten en nuevos símbolos de una obra rica en renovadas significaciones.

La contemplación de la amplia temática chapliniana puede confirmar muchas características de su cine que permiten a éste permanecer vigente a través del tiempo. La primera de ellas es la de su obstinada contemporaneidad. Con la sola excepción de *La parodia de Carmen*, toda su obra se sitúa temáticamente en este siglo. Esta actitud no es ni casual ni común. La comedia americana, a través de sus mejores cultores, se trasladó —cuando lo creyó necesario— a otras épocas más o menos lejanas. Ni Carlitos, ni los posteriores personajes creados por Chaplin necesitaron salir de su época para expresarse mejor. Por el contrario, Chaplin encontró en las contradicciones de su siglo el más apasionante material dramático. Sin duda este hecho puso en contra suyo a buena parte de la crítica que no aceptaba ese criterio de "inmediatez temática", que lo hacía transitar valientemente por caminos vinculados a la sátira política.

Y si es erróneo el pretender justificar todos y cada uno de los momentos de sus *films* vinculándolos mecánicamente a la realidad circundante y contemporánea, no podemos dejar de establecer vínculos, ligazones efectivas entre sus temas y los de la sociedad en que fueron creados.

Tal vez el paso del tiempo borre muchas referencias concretas que Chaplin anota en sus obras. Aun así su temática seguirá vigente, porque cada uno de los temas tratados tiene esencia universal y hace al hombre de todos los tiempos.

Para una mejor comprensión de su enfoque temático, hemos agrupado a los *films* vinculándolos entre sí de acuerdo con su sentido argumental. Así podremos indagar en nuevas facetas de este auténtico artista de nuestro siglo.

Los inmigrantes

Un censo realizado en los EE. UU. en 1900 demostró la existencia de más de diez millones de extranjeros en todo el país. Por aquellos años entraban inmigrantes a un ritmo de un millón por año, que eran absorbidos por el poderoso desarrollo industrial. Algunos de aquellos inmigrantes engrosaron las filas de los llamados "nuevos norteamericanos". La mayoría sufrió las contingencias de una vida dura, mientras otros se enriquecieron, como una consecuencia de las características del país en ese momento de su historia.

Fueron precisamente inmigrantes quienes, con el tiempo, se convertirían en figuras principales de la industria cinematográfica americana: Carl Laemmle, William Fox, Adolph Zukor, los hermanos Warner. Chaplin mismo era un inmigrante. Desde que pisara América por segunda vez, en 1912, como actor de la "troupe" inglesa de Karno, trabajaría allí y llegaría a la cumbre de su creación artística, hasta su partida definitiva en setiembre de 1952. En el gran lapso de su vida en los Estados Unidos, él mismo se convertiría en una de la pautas norteamericanas, en un "self-made man", como lo fueron muchos de los que llegaron a la tierra de Lincoln. Pero también a diferencia de muchos, Chaplin jamás cambió su nacionalidad. Prefirió conservar esa característica de "inmigrante", de "extranjero", que Estados Unidos jamás le perdonó.

Este rasgo personal debía quedar reflejado en su obra. Así, es factible ver en Carlitos a ese inmigrante que tienta fortuna en el nuevo país. Pero en una de las obras culminantes de su período Mutual, Chaplin abordó concretamente el tema. Precisamente en *Carlitos inmigrante* su autor expone el sentimiento, las ilusiones, de aquellos que soñaban con E.E.U.U., un país para vivir y trabajar en paz. Pero su visión no es romántica ni idealista. Cuando los inmigrantes contemplan la gigantesca Estatua de la Libertad y exclaman "¡Ah, la libertad!", inmediatamente oficiales de a bordo los acorralan con una cuerda a la manera de ganado, mientras le colocan a cada uno una tarjeta de identificación. Esta profunda intención crítica no se detiene allí. A la angustia del desembarco proseguirá la del hambre, la de conseguir unos centavos para pagar la comida. No es de asombrarse que en esta descripción —cómica y trágica a la vez— transcurra toda la segunda mitad del *film*. Porque esa angustia precedía casi siempre a las esperanzas forjadas en las bordas de tercera clase. Un final de corte autobiográfico —Carlitos y Edna son casualmente descubiertos por un pintor que les ofrece trabajo como modelos— cierra el *film* simbólicamente: los inmigrantes han conseguido trabajo, podrán casarse, tal vez serán felices.

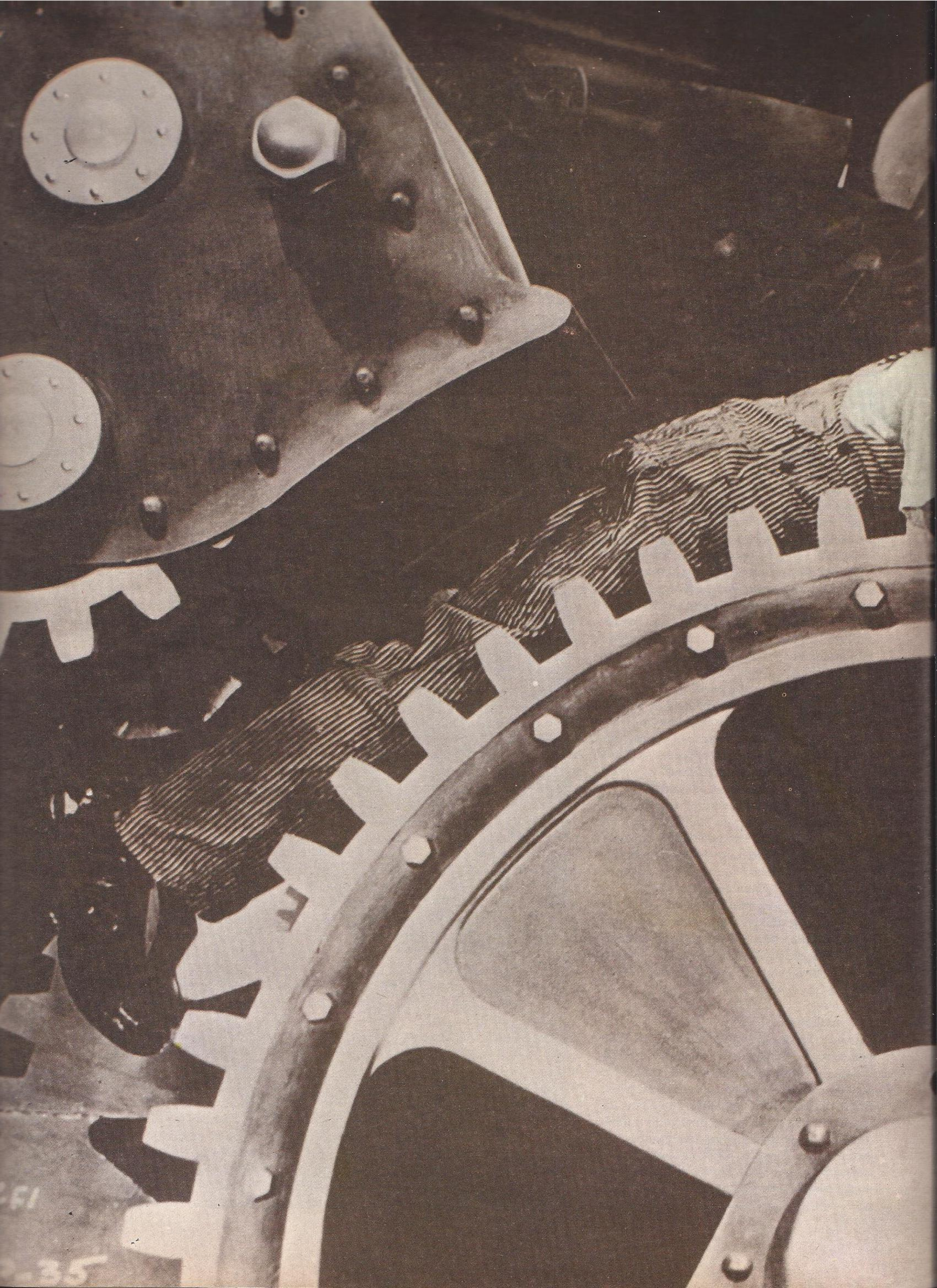
Esta obra de madurez, y en la que Chaplin pusiera tanto empeño en su realización —filmó más de doce mil metros de película para obtener los seiscientos metros que la componen— de alguna manera marca el límite después del cual acentuará los problemas vinculados a la crítica social en su filmografía.

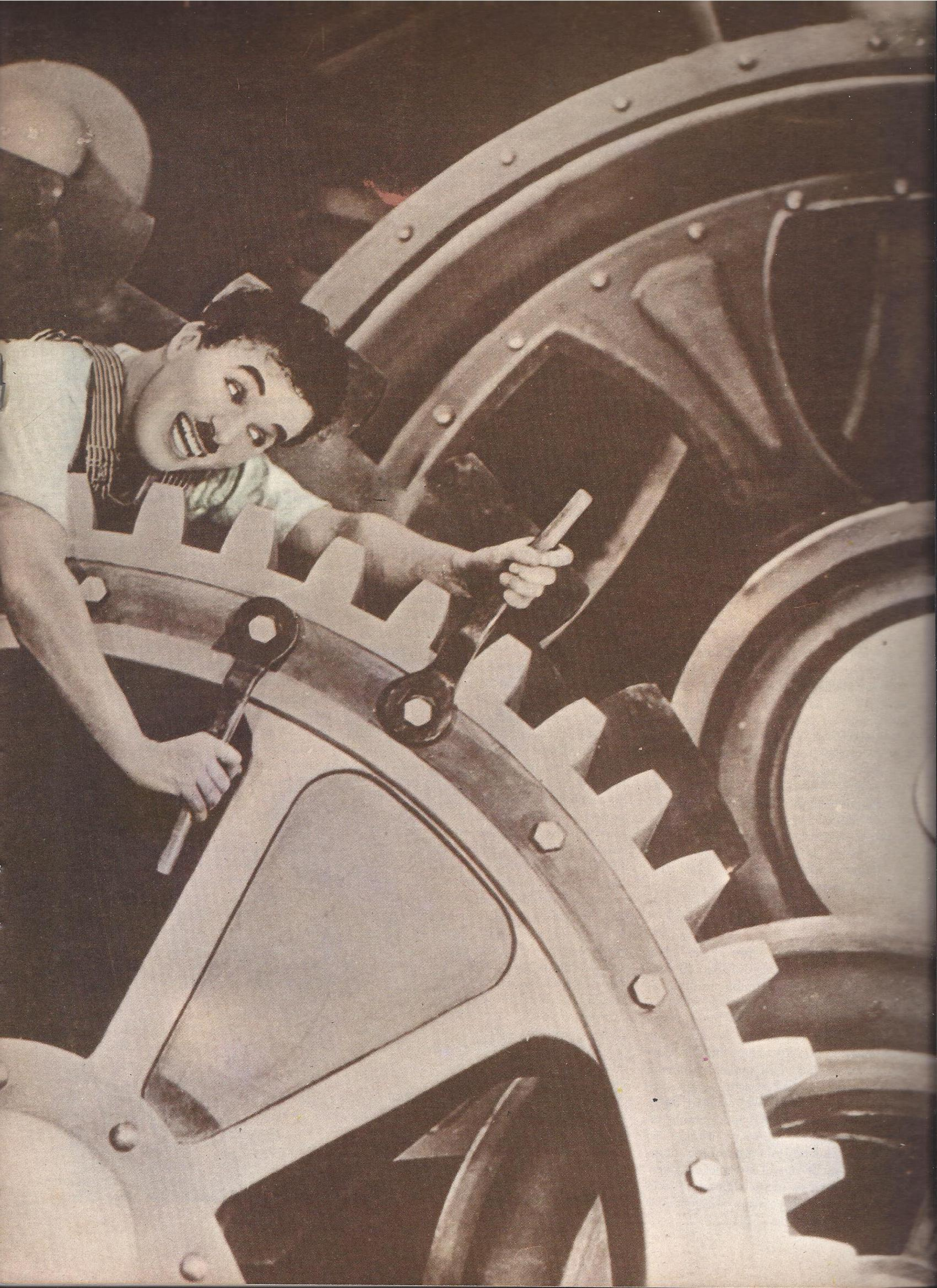
El trabajo

En su inteligente análisis sobre la obra chapliniana, Harry A. Grace [2] comprobaba que el cincuenta y siete por ciento de las películas de Chaplin se referían a situaciones de trabajo o de comportamiento económico. Así, a diferencia de Linder y otros "creadores de personajes" de la primera década del siglo, que solían ubicarse en situaciones exteriores y no cotidianas (un duelo, la inauguración de una estatua, un viaje de bodas, etcétera), Chaplin cubre en sus *films* una amplia gama de tareas y oficios. Periodista, boxeador, panadero, empleado de banco, artista circense, bombero, mozo de restaurante, obrero de una fábrica, cómico de *music-hall*, etcétera, configuran una clara intención de ubicar al personaje en labores que no sólo permitían ampliar el campo dramático de la comedia, sino también que situaban a la misma en conflictos específicos, bien conocidos por el público.

Es interesante observar que en muchos de sus *films* Keystone, al comenzar éstos, no sabemos a ciencia cierta la ocupación de Carlitos. Hombre de mundo, galanteador, paseante, etcétera, en otras palabras, un personaje socialmente desubicado sin aparente tarea específica (aunque no por ello vagabundo). Un año después, la tarea que Carlitos debe desempeñar juega ya un papel argumentalmente preponderante. A menudo tiene un oficio concreto al momento de comenzar el *film* (empapelador, empleado de banco), y otras veces lo adquiere en el desarrollo del mismo (Carlitos debuta, marinero). La descripción de las relaciones laborales —es decir, las que se establecen entre Carlitos y sus compañeros de trabajo, y entre Carlitos y el patrón— también toman, a partir de la Essanay, características satíricas y de crítica social. En *Carlitos empapelador*, éste tira de un carro cargado de rollos de papel. Sobre éstos va sentado el patrón quien, con un látigo azuza a Carlitos como a un animal. En *Carlitos al sol*, éste ejerce la tarea de mozo de hotel, y recibe un trato inhumano por parte del dueño. Una constante: el papel de villano suele ser jugado por aquel personaje que en la relación de trabajo está sobre Carlitos (ya sea capitán del barco, sastre, dueño del hotel, jefe de bomberos, etcétera). En *Vida de perro*, que fuera la primera película realizada para la Compañía First National, Carlitos sufre las peripecias de la desocupación. Es sobresaliente en este *film* la relación dialéctica y real entre el personaje y el medio ambiente, pues no debe olvidarse que lo representado por Chaplin es el reflejo de los problemas económicos y laborales de los años inmediatos a la Primera Guerra Mundial.

La captación del "sin trabajo" que lucha con desesperación en la agencia de colocaciones para conseguir una ocupación trasuntaba la real situación de los desocupados de la época. Con el correr de los años se fue asimilando la imagen de "Carlitos" a la de "vagabundo". Sin duda que esta mitificación se creó a pesar de las múltiples tareas que Carlitos desempeñó en su vida de ficción, y desconociendo a menudo el origen social de su vagabundaje.





Dieciocho años después, en 1936, Chaplin analiza en *Tiempos Modernos* los problemas laborales suscitados en una de las crisis más importantes de los Estados Unidos —originada en 1929— y cuyos efectos duraron varios años. Estas circunstancias, reflejadas en *Tiempos Modernos*, están vinculadas a la racionalización del trabajo. Es en este *film* donde vemos por vez primera a Carlitos desempeñar la tarea de obrero fabril. Insertado en el trabajo en cadena, en el ordenado mundo de la producción en masa, han quedado atrás sus años de servicios y tareas artesanales. Carlitos se enfrenta a la alienación del trabajo, a su despersonalización; y víctima del sistema —que entra en crisis debido, justamente, a la superproducción que él ayuda a crear— es impelido a recorrer los caminos, como en la realidad lo recorrieron muchos norteamericanos desocupados por aquellos años. Tal vez nunca antes Carlitos había asumido un papel simbólico de tan alta significación. En su figura se condensa la marea humana productora de bienes, la masa de los desposeídos. Un singular momento del *film* muestra a Carlitos recogiendo una bandera roja de peligro que cae de un camión. Cuando éste la toma en sus manos para devolverla, surge a sus espaldas una manifestación obrera, que arrastra a Carlitos a marchar al frente de ella. Es entonces cuando la policía ataca y reprime a los manifestantes con violencia. Esta escena clave —que fuera a menudo malinterpretada por la crítica— permite ubicar tanto a Carlitos como a su creador, Chaplin, en posiciones ideológicas distintivas. En *Tiempos Modernos* Carlitos es víctima de un sistema al que no entiende ni cuestiona. Pero los hechos, las circunstancias, el devenir social lo obligarán a asumir —aun involuntariamente— un papel acorde con su ubicación social. Y las fuerzas del orden, cuando descarguen sobre él su castigo, no harán más que ubicarlo con exactitud en el medio que le pertenece. En los "tiempos modernos" tal vez ya no le sea posible a Carlitos "burlarse" de la autoridad. Pero tras él, Chaplin seguirá haciéndolo.

El puritanismo, la moral, la hipocresía

Estos temas vinculados entre sí se hallan presentes en muchos *films* de Chaplin, aunque asumen especialmente una profundización y actitud crítica en tres de ellos.

En 1917, Chaplin realiza dos obras maestras —una a continuación de la otra— que tienen afinidad con los temas citados. *Carlitos en las termas*, que cronológicamente es la segunda de ellas, constituye no solamente uno de los pináculos cómicos de la serie Mutual, sino también una notable sátira sobre la moral burguesa y puritana. En este *film* de violento tono anárquico —donde el personaje bordea el sadismo (la puerta giratoria que se cierra repetidas veces sobre la pierna del enfermo de gota), la homosexualidad (escena al pie de la escalera), etcétera— Chaplin efectúa una demoledora crítica a la visión puritana de "los estragos del alcohol", que por aquellos años era tema frecuentado por la moralina americana.

La calle de la paz, que precedió en el tiempo a la anterior, es una doble sátira: a la autoridad (la policía) y a las llamadas "misiones de esperanza" (*hope missions*) y su pretendido papel moralizador de las costumbres. Tanto la misión como la policía actúan sobre Carlitos. La primera lo "transforma" de vagabundo en un hombre de bien que se enrola en la policía como vigilante. Después —ya como policía—, y ayudado por la misión, "transformará" a su vez a un barrio de guapos, pendencieros y morfinómanos, en gente educada y correcta. *La calle de la paz* es útil para vincular los aspectos de la autoridad y el puritanismo. La burla a la autoridad —en este caso concreto a la policía— fue uno de los temas preferidos por Chaplin, pero lo fue también de casi todo el cine cómico norteamericano. Mack Sennett, descubridor de Chaplin, había creado los "Keystone Cops" (*cops* = vigilantes), es decir, un grupo de agentes del orden que generalmente llevaban la parte ridícula de muchos *films*. También Keaton, y más tarde el dúo Stan Laurel y Oliver Hardy hicieron blanco de sus burlas a la institución policial. Pero pocas veces una comedia había alcanzado tal mordacidad: mientras misioneros y policías están personificados por los mismos actores, el vigilante Carlitos sólo podrá dominar al barrio una vez que se haya inyectado todo el contenido de una jeringa cargada de heroína . . .

Reverendo caradura, realizada en 1923, constituyó una violenta sátira a los modelos de virtud impuestos por la moral puritana.

Su argumento levantó una ola indignada de protestas que motivaron la pronta prohibición del *film* en algunos estados norteamericanos. Carlitos, presidiario evadido de la cárcel, se hace pasar por pastor de un pueblo del interior norteamericano.En su primer sermón aborda la historia de David y Goliat. Conoce a Edna y se enamora de ella. Pero un ex compañero de cárcel lo reconoce y aprovecha esta situación para robar. A pesar que Carlitos tratará de evitar desesperadamente el robo, él mismo queda descubierto. El sheriff, luego de arrestarlo, le da la oportunidad de escapar, colocándolo en la frontera mexicana. Y Carlitos se alejará caminando con un pie sobre cada país, en un final de notorio simbolismo.

Tras esta simple historia se oculta una de las más perfectas pinturas que Chaplin realizara del ambiente pueblerino, de la pequeña burguesía hipócrita. Luego de la pantomima de David y Goliat —sin duda la escena más recordada del film— Carlitos dirige desde el atrio la "operación" de los donativos, señalando a aquellos remisos, distraídos o malos donantes. Concluida la colecta felicita con una sonrisa al ala de fieles que más dinero ha donado, mientras que al ala más remisa le dedica un rostro cargado de furia. Este momento de brillante inspiración, se hace más crítico y más cómico, cuando adivinamos en Carlitos la doble intención: aparentar un pastor cuidadoso de sus obligaciones, y robar el botín. Este doble juego persiste a todo lo largo de la película. Cuando Carlitos, vestido de pastor, penetra en el bar y encuentra a los bandoleros, le bastan unas pocas modificaciones a su atuendo —doblar el ala del sombrero, subirse las solapas, etcétera— para confundirse con ellos y obrar consecuentemente.

Este *film* sembró odios contra Chaplin, que mediante la risa se introducía en una de las llagas norteamericanas de la época. Esos odios de entonces se exacerbarían más tarde a medida que Chaplin asumiera nuevos contenidos, y se desplegarían contra su persona en los años del maccarthysmo.

La caridad, los hijos perdidos

El falso rostro de la caridad, y la pretensión de resolver problemas sociales a través de ella, fue tema central de una de las más famosas películas de Chaplin, *El Pibe*, en la que también se hacía presente el problema de los hijos perdidos o abandonados.

Ya en *Carlitos vagabundo* Chaplin había abordado el tema de los hijos perdidos. Unos gitanos habían raptado a una niña que Carlitos —violinista ambulante— conoce transformada ya en una joven, y a quien salva de sus raptores. Este esquema configura una línea argumental de neto corte "dickensiano". La influencia de Dickens se hizo evidente en Griffith desde el punto de vista narrativo. En Chaplin, en cambio, la presencia de Dickens se manifiesta en ciertos enfoques temáticos incluso autobiográficos. En efecto, la niñez de Chaplin —sus padres separados, su paso por asilos y escuelas para niños pobres, su vida callejera, el hambre acechando diariamente— se asemeja a una "novela" de Dickens que éste no hubiera llegado a escribir. Y si Dickens volvió frecuentemente al tema de los hijos perdidos, debemos pensar que Charlie fue también un hijo perdido y recobrado durante los años de miseria y sordidez en el Londres de fin de siglo. Es por ello que se hace difícil discriminar cuáles son los elementos autobiográficos y cuáles los de verdadera raíz dickensiana que componen la estructura argumental de *El Pibe*. En ella, una mujer abandona a su hijo —recién nacido— en un barrio pobre en el que habita Carlitos, a la sazón vidriero. Éste recoge al niño abandonado y poco a poco se va convirtiendo en su padre adoptivo. Con el tiempo, el niño crece, y ayudará a Carlitos rompiendo vidrios que luego éste ofrecerá arreglar. Esta asocia-



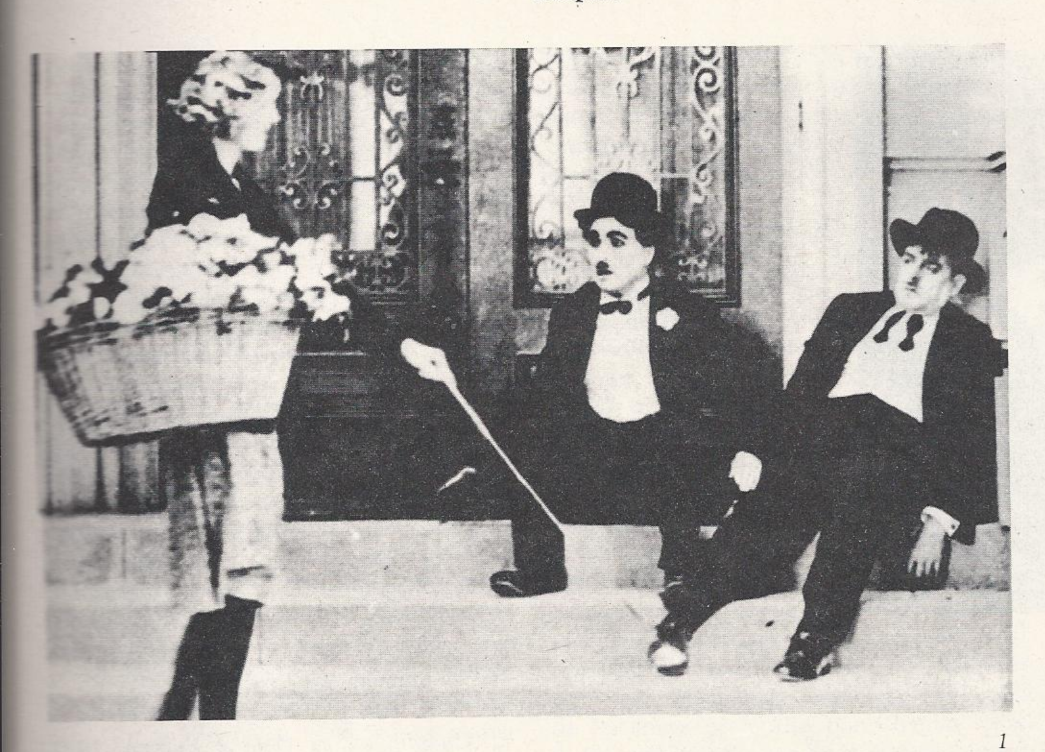
1

1. La quimera del oro.

2. Chaplin en su viaje a Europa, 1921.

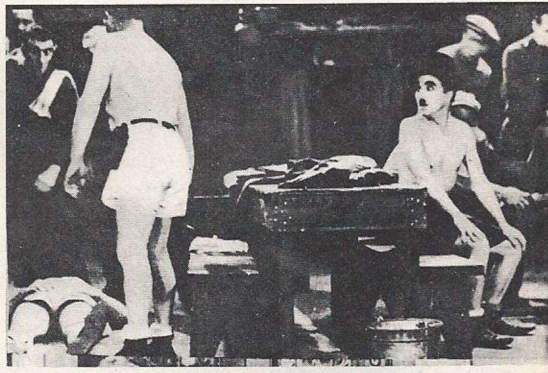
2

1, 2, 3, 4, Distintas escenas de Luces de la ciudad.



1

2



3



4

ción, la vida compartida, fortificará los lazos entre el padre y su hijo. Carlitos asumirá todas las responsabilidades paternales y como tal se opondrá a que el niño le sea arrancado de su lado por las damas de caridad. Finalmente Carlitos ayudará a la madre, ahora rica, a recobrar al hijo abandonado. Al igual que Dickens con las suyas, Chaplin supo conmover al público con esta historia de corte melodramático, de profundo vuelo poético en la secuencia del sueño, de despiadada descripción de los ambientes pobres y miserables donde alternan los personajes del drama, de intensa actitud crítica para las instituciones caritativas y puritanas e implícitamente a la autoridad que avala y resguarda la hipocresía.

La quimera del oro

El tema de los buscadores de oro fue frecuentado por la literatura norteamericana, comenzando por Jack London, quien, en su relato *The Unexspected*, situó un drama entre aquellos personajes. También el cine abordó el tema en innumerables seriales, "westerns" y *films* de aventuras.

Chaplin, en *La quimera del oro*, realizada en 1925, le otorgó otra dimensión al tema. El año de su realización era época de euforia que precedió a la crisis iniciada en 1929, y en ese marco general, el oro —tema central del film— era el fetiche anhelado de muchos norteamericanos.

La acción de *La quimera del oro* se sitúa en Klondyke, Alaska. Allí Carlitos es uno de los que se suman a las vastas caravanas de los buscadores de oro. Al tiempo que Chaplin realiza una sátira sobre el tema —el oro realmente otorga la felicidad y el amor— ahonda en el transcurso argumental, en los costados humanos, psicológicos y poéticos de su héroe. Finalmente cuando Carlitos ha conquistado el oro, es feliz y reencuentra a la mujer que ha amado, en un final perfectamente lógico de "happy end". Cuando era un pobre y anónimo buscador de oro, todo le era adverso; ahora, rico, todo le sonríe.[3]

Este film, de rara perfección formal, contiene pasajes y elementos cuyo análisis excedería los límites de esta monografía. Señalaremos brevemente tres. El primero, uno de los momentos más excelsos de toda la obra de Chaplin: la cena de Año Nuevo en la cabaña de Carlitos. Éste, que ha preparado la recepción a Georgia y sus amigas con toda dedicación, espera la llegada de éstas y cae vencido por el sueño. Sueña entonces que todas ellas han llegado y festejan con él alegremente la entrada del nuevo año. En un momento de la fiesta, Carlitos entretiene a las jóvenes con "la danza de los panecillos", una prodigiosa e inolvidable pantomima. A medianoche Carlitos despierta. Una vez más el sueño lo había transportado, efímeramente, al reino de la felicidad: su cabaña está vacía; está irremediablemente solo. Mediante la irrupción poética y contrastante de este sueño, Chaplin ubica al personaje con maestría, en el desolado mundo físico y espiritual que lo rodea.

Un segundo elemento a hacer notar es el uso del "blanco y negro" cinematográfico en función dramática. Nunca antes, y tampoco después, un *film* de Chaplin llegó a ese nivel de calidad, comparable a ciertos logros del expresionismo alemán.

Por último, llama la atención el papel distinto que la mujer asume en este film. Mientras en la mayor parte de la obra chapliniana, la mujer —su compañera Edna— es no solamente dócil sino que comparte su amor y sus vicisitudes, en *La quimera del oro* Georgia lo desdeña en la mayor parte de la acción y sólo se rinde a su amor cuando éste ha enriquecido. De la pura e ideal descripción de Edna, a la despiadada pintura de Georgia, todo parecería conjugarse en elementos autobiográficos que, una y otra vez, aparecen a lo largo de toda su obra.

El amor

El amor es una de las verdaderas constantes temáticas de la obra de Chaplin. Durante la vigencia de Carlitos, casi no hay *film* en que éste no albergue sentimientos amorosos hacia Mabel o Edna. Primero será la fácil conquista, la relación superficial. Pero, como ya hemos visto, será justamente un fracaso amoroso el que marcará el comienzo de la maduración de Carlitos. Prácticamente, a partir de *Carlitos empleado de Banco* el amor será uno de los principales generadores de actos heroicos de Carlitos. Por amor a Edna arriesgará su vida entre las llamas (*Carlitos bombero*), por ella se batirá en patines contra el gigantesco villano (*Carlitos campeón de patín*), o la salvará de las garras del drogadicto (*La calle de la paz*). Sin embargo, de todos sus films cortos, será en *Carlitos vagabundo* donde por primera vez la relación amorosa adquirirá tiernas y humanas dimensiones.

Siete años después, en *Una mujer de París* —o *La opinión pública*—, realizada en 1923, Chaplin enfrentaba el tema de la imposibilidad del amor por los convencionalismos sociales. El argumento se desplazaba de la pequeña burguesía francesa provinciana, a los ambientes lujosos, mundanos y también bohemios de París. Lo que más pesará sobre la imposibilidad del amor entre Marie Saint Clair (Edna Purviance) y Jean Millet (Carl Miller) serán precisamente los convencionalismos y las pautas pequeñoburguesas, además de algunas circunstancias reales, entre ellas la casualidad. Ante el suicidio de Jean, Marie retornará al campo para dedicar su vida a los jóvenes huérfanos, mientras su amante de París, el dispendioso Pierre Revel, no tendrá ni siquiera un recuerdo para ella . . .

Este film es de notable importancia en la historia del cine norteamericano por varias razones. En primer término, por el tratamiento del tema, que se exhibe descarnado, real, en opuesta concepción a como solía presentarlo el cine americano de la época, en *films* falsos y rosados, que eran la expresión de la gran industria cinematográfica y de los convencionalismos que sobre el amor prevalecían en aquellos años.

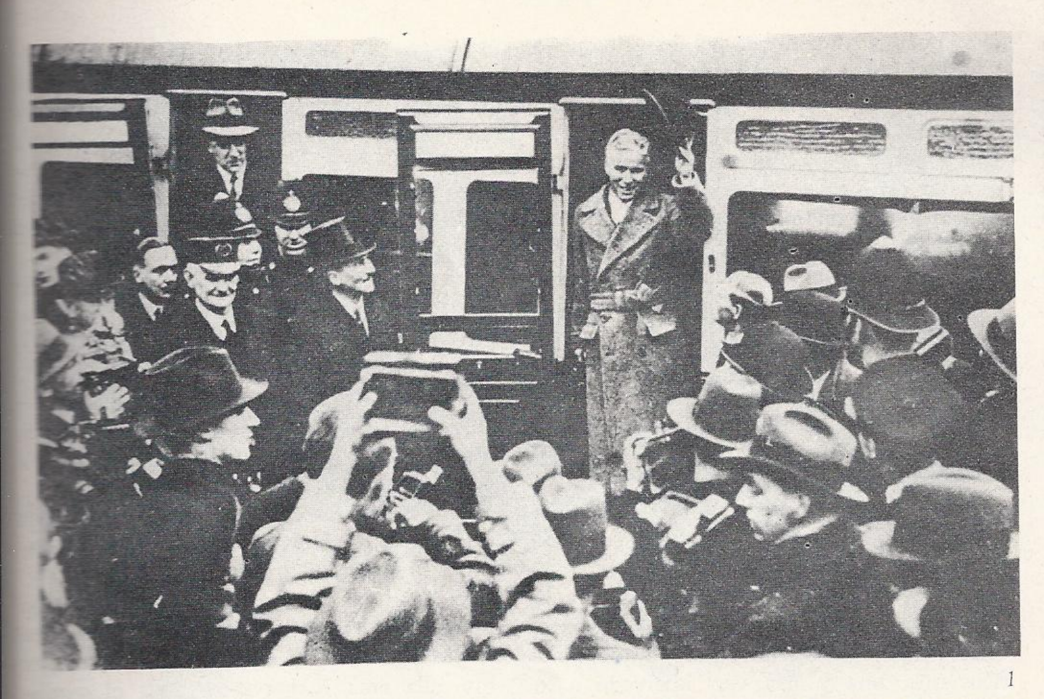
Otra razón de importancia es que desde Griffith el cine norteamericano no alcanzaba niveles tan altos en lo que a lenguaje cinematográfico respecta. El uso de la elipsis, la metáfora visual y la síntesis cinematográfica han hecho de este film una contribución de inapreciable valor al desarrollo formal del cine.

En *El circo*, uno de los *films* más trágicos de toda la obra chapliniana, vuelve a aparecer el tema del amor.

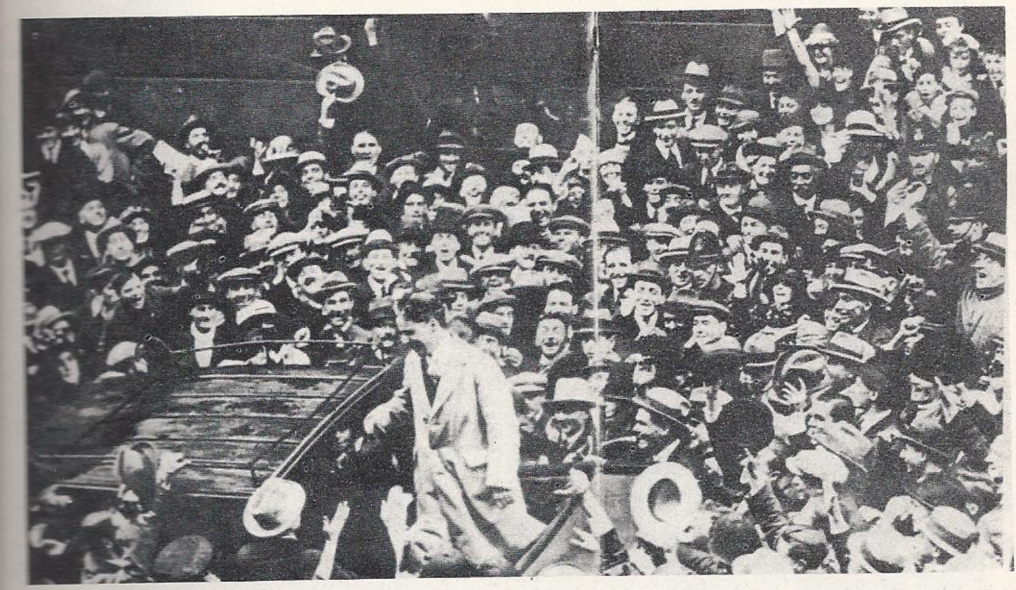
Esta vez Carlitos, imprevisto e improvisado número de circo trashumante, se enamora de Merna, una "écuyère". Pero al saber que ella ama realmente a Rex, el equilibrista, Carlitos concluye en el renunciamiento. Aquí el amor se presenta desde dos ángulos: uno de ellos es la eterna necesidad de amor de Carlitos; por Merna se hace equilibrista —para competir con Rex— y afronta el riesgo de perder su vida. El otro ángulo de mira es el del renunciamiento al amor, que —paradójicamente— es una manifestación superior del mismo. Merna y Rex se casan, y el desesperado Carlitos les arroja arroz fingiendo una felicidad que sólo es expresión de su angustia. El circo trashumante seguirá su camino y Carlitos quedará solo, en medio de lo que fuera la arena del circo. Una fuerza vital se sobrepone a su desesperación. Se echa a andar; es como si la vida continuara. Y no ha sido todo inútil: Carlitos ha ayudado a amar.

Dos años después Chaplin insistirá en el tema del amor y esta vez será en una de sus obras cumbres —*Luces de la ciudad*— en la que el amor está vinculado al tema de la valoración de la persona. Carlitos, un desocupado, se enamora de una florista ciega a quien ayuda a recuperar la vista. Cuando esto ocurre, ella descubre que su soñado amor de ciega es, en realidad, un vagabundo envejecido, un hombrecito vulgar.

Esta "tragedia contemporánea", como la calificara Chaplin, presenta un nuevo fracaso amoroso de Carlitos. Pero el *film* tiene otras derivaciones. En el transcurso de la acción Carlitos conoce a un millonario excéntrico que cuando está borracho no sólo le concede su amistad, sino le da dinero que éste aprovecha para ayudar a la muchacha. Este personaje, evidente símbolo de la sociedad, hace del *film* una sátira de la realidad social, es decir, del egoísmo que rodea a Carlitos y a la florista. Esta despiadada burla al capitalismo inspiró a Brecht buena parte de su obra *El señor Puntila y su criado Mati*. Si muchos otros elementos hacen de este *film* una sátira social (en



1



2

1, 2. Chaplin durante su segundo viaje a Europa.

su primer escena vemos al desocupado Carlitos durmiendo sobre la Estatua de la Prosperidad al ser inaugurada ésta por un grupo de personalidades y policía armada), por sobre todo se destaca la metáfora sobre el amor real-soñado que hace de *Luces de la ciudad* uno de los poemas sobre el amor más notables de cualquier manifestación artística del siglo.

Y el amor vuelve a ser el tema central del último *film* de Chaplin: *La condesa de Hong-Kong*. En esta película, indudablemente menor de la producción chapliniana, el millonario norteamericano nombrado embajador de su país, casado con una mujer rica, se enamorará de una polizonte —ex condesa rusa y "alternadora" en un cabaret de Hong-Kong— en el transcurso de un viaje a los Estados Unidos. Por el amor a esa mujer abandonará su carrera y su vida anterior. Ella, representante de una clase aventada por la revolución y hoy perimida, y él, representante de la burguesía americana, renuncian a sus condiciones de vida para iniciar un nuevo camino juntos. Como en tantos *films* anteriores no faltan referencias autobiográficas, y en muchos momentos del diálogo también aflora la ironía. En uno de los bailes del transatlántico, una norteamericana le dice al futuro embajador: "Papá dice que se debe amar a todo el mundo, menos a los comunistas..."

La guerra y la paz. El fascismo y el maccarthysmo

En el verano de 1918 Chaplin realiza *Armas al hombro*, que constituye la primera obra crítica antibélica de la cinematografía mundial. Años antes, Georges Méliès había realizado *La civilización a través de las épocas* (1908), y en los Estados Unidos, David Griffith había conmovido a la opinión pública con *Intolerancia* (1916). Ambas tenían una característica en común: eran antes una requisitoria contra la violencia que películas antibélicas. La de Méliès propugnaba hacia el final una posición antiarmamentista y favorable al arbitraje; *Intolerancia*, en cambio, oponía a una visión apocalíptica de la guerra el amor según la ética cristiana. Aun películas más vinculadas a la realidad bélica del 14, tales como *Maldita sea la guerra* (1913/1914) de Machin, y *Abajo las armas* (1917) del danés Holger Madsen, estaban exentas de un sentido antibélico crítico y profundo. En tal sentido *Armas al hombro* inaugura una nueva línea crítica en el campo del cine testimonial.

El *film* contiene dos implicaciones fundamentales. La primera de ellas consiste en la visión más despiadada hasta ese entonces hecha en cine, de la guerra concreta, real. Por medio de la sátira, Chaplin pone al desnudo la guerra de trincheras de aquella contienda de rapiña "por un nuevo reparto del mundo repartido". Carlitos, sencillo ciudadano, padre de tres niños, reclutado poco menos que a la fuerza —esta se-

cuencia fue suprimida por la First National— sufre las vicisitudes de la vida del soldado raso. La muerte acechando a cada instante, el miedo, la ridícula jerarquía militar; la promiscuidad, la miseria, la suciedad, la lluvia y el lodo; y como una constante —permanente y cotidiana— la profunda soledad del soldado, que añora la vida familiar y la normal convivencia humana. Este abismal sentimiento de tristeza se trasunta en su escena más dramática. Carlitos, que no ha recibido correspondencia de sus seres queridos, lee por encima del hombro de un compañero de armas la carta que éste ha recibido de su esposa, y con él comparte todas sus emociones. La otra implicación de este film —no menos importante que la anterior—, que Chaplin realiza con recursos de auténtica anticipación brechtiana, consiste en la sátira de la guerra soñada, imaginada, falsamente heroica y aventurera. El *film* es un sueño, en el que Carlitos imagina cumplir una peligrosa misión. Ésta culmina con la captura del Kaiser y su estado mayor. Después del triunfo llegaban los festejos y honores que le tributaban como héroe. En la versión no censurada "Poincaré le cubría de elogios y el rey de Inglaterra le arrancaba un botón del uniforme para conservarlo como recuerdo", acota T. Huff, citado por Pierre Leprohon. Y el *film* concluye cuando Carlitos es despertado violentamente de su sueño, aflorando nuevamente la cruda realidad de la guerra. Si tenemos en cuenta que las comedias americanas contemporáneas a la Primera Guerra Mundial prácticamente no abordaron a ésta temáticamente —la guerra sirvió a lo sumo de "decorado", como en *Su golpe ganador* de M. Sennett (1915)—, podemos inferir que *Armas al hombro* fue un caso único dentro del género cómico cinematográfico. Por ello es lógico asimilarla a los mejores exponentes de la corriente literaria antibélica de aquellos años: Romain Rolland, Henri Barbusse, S. Zweig, Andreas Latzko y E. M. Remarque. Por otra parte, con este film se inicia una tensa línea testimonial antibélica que continuará el propio Chaplin y muchos otros realizadores tales como Milestone, Trivas, Kalatazov y Losey.

En enero de 1939 Chaplin comenzó a trabajar en el guión definitivo de un proyecto sobre el que venía pensando desde 1937. El *film* —una sátira al nazismo y a Hitler— se denominó *El Gran Dictador,* y su rodaje se inició pocos días después de declarada la Segunda Guerra Mundial. El año 1939 es no sólo el que marca el comienzo de las hostilidades, sino también el de la derrota de la república española, cuando los nazis se habían anexado varios países y —como ya Thomas Mann lo caracterizaría años más tarde—, "un despotismo infame destinado desde el principio a la aniquilación, había transformado a Alemania en una caverna de tortura".

Después de ingentes esfuerzos, la película pudo ser estrenada en Nueva York el 15 de octubre de 1940. Chaplin debió soportar presiones de todo tipo ejercidas contra él para que no abordara el tema. No debe olvidarse que en esos momentos EE.UU. tenía una posición neutralista en el conflicto, y que principal portaestandarte de dicha posición era la célebre "Comisión Dies" —o Comisión de Actividades Antinorteamericanas— que reflejaba el costado más reaccionario del aislacionismo. "Si no me dieran un local para mostrar mi *film*, lo proyectaré yo mismo, en tiendas, a diez centavos la entrada . . .", le dijo Chaplin a la periodista Ella Winter. "¿Para qué haber trabajado toda la vida,, sino para conquistarme la independencia y el derecho de hacer mis películas como me plazca?"

La acción de *El Gran Dictador* se desarrolla en el país imaginario de Tomania que gobierna el dictador Adenoid Hynkel, perfecto remedo de Adolfo Hitler. A este personaje y sus principales secuaces —de indudable parecido a Goering y Goebbels— Chaplin opone la figura de un modesto barbero judío desmemoriado desde la Primera Guerra Mundial en la que fuera soldado. Y paralelamente la historia progresa en dos planos. Por un lado Hynkel se prepara a invadir Austerlich (evidente referencia a Austria); por el otro, el barbero, enamorado de Hannah, va tomando conciencia de la situación terminando en un campo de concentración. Pero el peluquero —de absoluto parecido físico a Hynkel— al intentar escapar del campo con un amigo disfrazados de nazis, es confundido con el dictador. A su vez Hynkel es confudido con el barbero, y durante una cacería es detenido y apoyreado. A partir de este equívoco de auténtica raíz chapliniana, los acontecimientos se aceleran. Mientras Hynkel es víctima de sus propios procedimientos, el barbero es llevado al palco oficial donde todos esperan la palabra de "el gran dictador" que deberá arengar a las tropas que se aprestan a invadir Austerlich. Es entonces cuando ante la multitud espectante, Chaplin pronuncia su apasionado "Llamado a los hombres":

"Lo deploro pero no aspiro a ser emperador. Eso no es cosa mía. No quiero regentar ni conquistar absolutamente nada. Me gustaría ayudar si fuera posible a todos y a cada uno de los hombres, tanto a los cristianos como a los judíos, a los negros lo mismo que a los blancos. Todos nosotros deseamos ayudarnos mutuamente. La gente civilizada es así. No queremos despreciarnos y odiarnos mutuamente. En este mundo hay sitio para todos. Y la buena tierra es rica y puede suministrar la subsistencia a todos. El camino de la vida puede ser libre y magnífico, pero hemos perdido ese camino.

"La voracidad ha envenenado el alma de los hombres, ha rodeado al mundo con un círculo de odio, y nos ha hecho entrar, a

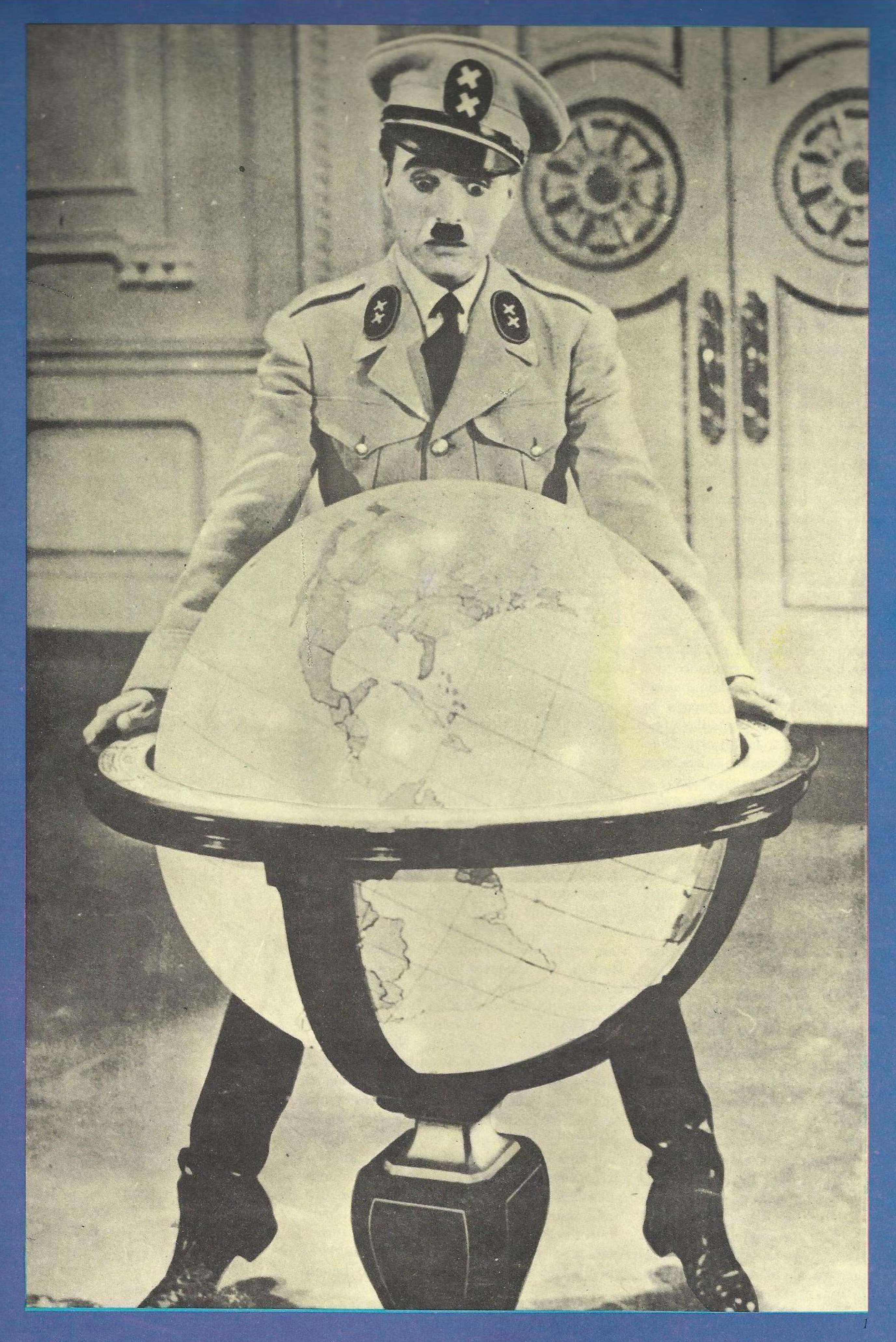


1

1. Tiempos Modernos
Chaplin con Paulette Goddard.

En la página siguiente:

1. El Gran Dictador



paso de ganso, en la miseria y en la sangre. Hemos aumentado nuestra velocidad, pero somos sus esclavos. La mecanización, que proporciona la abundancia, nos ha dejado el deseo. Nuestra ciencia nos ha vuelto cínicos. Nuestra inteligencia nos ha hecho duros y brutales.

"Pensamos demasiado y no sentimos lo suficiente. Tenemos más necesidad de espíritu humanitario que de mecanización. Más que de inteligencia, tenemos necesidad de amabilidad y de gentileza. Sin estas cualidades, la vida no puede ser más que violenta y todo se perderá.

"La aviación y la radio nos han acercado mutuamente. La naturaleza misma de estas invenciones exhortaba a la bondad del hombre y reclamaba una fraternidad universal para la unión de todos. En este momento, mi propia voz alcanza a millares de seres a través del mundo.

"Y a los que pueden oírme, les digo: ¡no desesperéis! La desgracia que se ha desplomado sobre nosotros no es más que el resultado del feroz apetito y de la amargura de unos hombres que temen el avance del progreso humano. Pero el odio de los hombres pasará y los dictadores desaparecerán. Y el poder que han usurpado al pueblo volverá al pueblo. ¡Porque mientras los hombres sepan morir, la libertad no podrá perecer!

"¡Soldados, no hagáis el don de vuestro propio ser a esos brutos . . . ; a esos hombres que os desprecian y os tratan como esclavos: que automatizan vuestras vidas, que os imponen vuestros actos, vuestro pensar, vuestro sentir; que os reclutan, os hacen ayunar, os tratan como ganado y se sirven de vosotros como de carne de cañón!

"No os entreguéis a esos hombres desnaturalizados, a esos hombres-máquina de corazón de máquinas. ¡Porque no sois máquinas! ¡No sois ganado! ¡Sois hombres! ¡Lleváis en vuestros corazones el amor a la humanidad! ¡No tengáis odio! Sólo odian los que no son amados. Los que no son amados y los anormales . . . ¡Soldados, no combatáis por la esclavitud! ¡Combatid por la libertad!

"En el décimo capítulo del Evangelio según San Lucas, está escrito: 'El reino de Dios está en el hombre mismo.' ¡No en un solo hombre, ni en un grupo de hombres, sino en todos los hombres! ¡Y también en vosotros! Vosotros, que sois el pueblo, tenéis el poder, y también el poder de crear máquinas. El poder de crear la felicidad.

"Vosotros, que sois el pueblo, tenéis el poder de crear esta vida libre y espléndida . . . de hacer de esta vida una radiante aventura. Pues entonces, en nombre de la democracia, utilicemos este poder . . . ¡Unámonos todos! Combatamos por un mundo nuevo, por un mundo limpio que de a cada hombre la posibilidad de trabajar, que prepare un porvenir a la juventud y que cobije de la necesidad a los viejos.

"Mediante la promesa de estas cosas, algunos ambiciosos se han encaramado al poder. ¡Pero han mentido! ¡No han cumplido sus promesas, ni las cumplirán jamás! Los dictadores se han liberado, pero han esclavizado al pueblo.

"¡Combatamos ahora para cumplir esa promesa. Combatamos por un mundo equilibrado . . . , por un mundo de ciencia, en el que el progreso conduzca a la felicidad de todos!

"¡Soldados, en nombre de la democracia, unámonos!" [4]

Con este himno a la libertad y dignidad humanas, que llamaba ardorosamente a transformar la lucha contra el fascismo guerrerista y agresor en una lucha por la libertad, se cerraba *El Gran Dictador*, uno de los *films* más lúcidos de la cinematografía.

Chaplin realizó *Monsieur Verdoux* entre los años 1944 y 1946, estrenándola al año siguiente de terminada. El argumento de esta película estaba basado en una idea de Orson Welles, inspirada en la vida de Landrú, un barba azul contemporáneo, cuyo proceso tuvo lugar en noviembre de 1919, siendo condenado a muerte y ajusticiado el 25 de febrero de 1922. En el *film*, las actividades de Verdoux culminan en 1939, pero como el origen de su drama databa de 1930 cuando él —cajero de un banco— fuera dejado cesante por efectos de la crisis, tanto la acción explícita como la implícita transcurren en los años que van de 1930 al 1939. Es decir, la década que comenzó efectivamente con una crisis, y que terminó en 1940, con el fascismo en auge y el mundo envuelto en llamas.

Los años de realización y estreno del *film* coincidían con la violencia de la guerra fría y el maccarthysmo. La muerte ya estaba indisolublemente ligada a la bomba atómica, y el *film* de Chaplin era la primera crítica importante —en el terreno de la cinematografía— a la política desde posiciones de fuerza atómicas.

Monsieur Verdoux, ex cajero de banco sin trabajo, con su esposa enferma y un hijo a quien mantener, obtiene pingües ganancias asesinando viudas adineradas. En todos los casos ha tenido éxito, excepto en dos. Verdoux —que contradictoriamente es también un hombre de buenos sentimientos— le perdona la vida a una mujer joven cuyo esposo muriera en la guerra civil española. Paradójicamente esta buena acción será la causa de su perdición. Ella se elevará en su posición social, convirtiéndose en amante de un poderoso industrial armamentista, mientras Verdoux se irá arruinando económica y moralmente luego de la muerte de su esposa. Es el encuentro de ellos el que provoca casualmente el reconocimiento de la hermana de una de las víctimas y la posterior denuncia a la policía.

Apresado, es sometido a juicio y condenado a muerte. El juicio, convertido en fina y cínica defensa que hace de sí mismo Verdoux, es una de las más acerbas críticas al negocio de la muerte, que en aquellos años de "guerra fría" estaba representado por la política atómica. Durante su defensa, dice Verdoux: "Si se mata a una sola persona, se es un asesino. Si se mata a millones de seres, se es celebrado como un héroe. Se felicita a los que inventan bombas para asesinar a las mujeres y los niños. En este mundo sólo se logra éxito estando organizado . . ."

Según G. Sadoul, en una entrevista acordada a los periodistas en Nueva York con motivo del estreno del *film*, Chaplin sintetizó así el carácter de su personaje: "Monsieur Verdoux es un asesino de las masas y he intentado demostrar a través de su caso psicológico que nuestra civilización contemporánea querría transformarnos a todos en asesinos de las masas. Me he opuesto toda mi vida a la violencia y pienso que la bomba atómica, el arma más atroz que existe, alimenta el horror y el miedo hasta tal punto que el número de los medios locos va a aumentar considerablemente. En mi película, después de una serie de crímenes impunes se me arresta y declara culpable. El procurador me presenta como un asesino de las masas. Le contesto cortésmente que el espíritu de los asesinados en masa reina en el mundo, y le miro a los ojos con toda serenidad . . ." [5]

Monsieur Verdoux concitó contra su creador una verdadera persecución organizada. Persecución que no sólo se abatió contra Chaplin, sino también —y paralelamente— contra otras notables figuras, particularmente de las esferas intelectuales. En 1947 conducía la llamada Comisión de Actividades Antinorteamericanas el senador Parnell Thomas, quien posteriormente fuera procesado por estafa. Bajo su dirección comenzó el famoso proceso a los Diez de Hollywood, que habían constituido la "Comisión de los Diez" para luchar por los fueros de la libertad en el campo cinematográfico. Fueron sometidos a proceso y condenados a cumplir condena carcelaria aquellos que se mantuvieron firmes en sus principios, entre otros, los guionistas y escritores Dashiel Hammett, Dalton Thrumbo, Albert Maltz, John Howard Lawson, etc. También sobre los realizadores cayó implacablemente la persecución maccarthysta. Herbert Biberman —el valiente director de *La sal de la tierra*— conoció la cárcel, mientras Joseph Losey debió dejar los EE. UU. para radicarse en Inglaterra, firmando sus *films* con seudónimo.

En cuanto a los extranjeros acusados de actividades antinorteamericanas, fueron expulsados del país. Uno de ellos fue el célebre músico alemán Hans Eisler, discípulo de Schoenberg, que contribuyera notablemente al desarrollo de la música para cine.[6] Eisler era amigo de Chaplin, quien cuando se enteró de su probable expulsión en 1947, envió un telegrama a Picasso solicitándole la formación de un comité de

intelectuales franceses que protestaran ante la embajada de los Estados Unidos en París por dicha deportación. A dicho requerimiento de Chaplin se unieron Picasso, Jean Louis Barrault, Henri Matisse, Louis Aragon, Jean Cocteau, Louis Jouvet y otros. A partir de este hecho ya no cesó la persecución contra Chaplin. Dos años después, en 1949, éste envió a Parnell Thomas un telegrama que decía:

"He sabido por la publicidad que ha dado usted al asunto, que tiene la intención de convocarme en setiembre de 1949 para comparecer ante la comisión. Se dice que desea usted preguntarme si soy comunista. Hubiera podido hacerme esa pregunta durante los diez días que presidió su tribunal en Hollywood. Puesto que le interesa tanto saberlo, le diré que no soy comunista. Soy un hacedor de paz."

No podía causar sorpresa alguna, que años más tarde Chaplin realizara —con *Un rey en Nueva York*— la más incisiva y mordaz sátira al maccarthysmo que se haya llevado a la pantalla. Filmada en 1957, en Inglaterra, es un producto del compromiso moral, ético y político de Chaplin, a la vez que una toma de posición frente al problema.

La delación, el chantaje, la corrupción política, corren paralelamente con algunas pautas del "american way of living": ciudadanos transformados en "consumidores", omnipotencia de la publicidad, culto al dólar. Adelantándose en varios años a muchas otras sátiras sobre el tema, Chaplin ejercita una aguda y lúcida crítica al sistema. Ya no se trata solamente de la persecución de las ideas; el maccarthysmo influye en la educación, y especialmente en la infantil. Por ello, como bien lo apunta el crítico italiano Guido Aristarco, Ruper —el personaje infantil de esta película— ya no conserva las características románticas del inolvidable "pibe" que viviera en la ficción 36 años atrás. Frustrado, aterrorizado, disminuido, rebajado en su condición de ser humano, este niño es uno de los personajes más trágicos de la galería de héroes chaplinianos.

Se ha afirmado que *Un rey en Nueva York* es la más autobiográfica de sus películas, y esto se percibe claramente. En ella, Chaplin ha volcado su experiencia de los últimos años que le tocó vivir en los Estados Unidos. La amarga sonrisa final del rey Shadow de Estrovia —destronado por haber querido emplear la energía nuclear con fines pacíficos— es en realidad el adiós definitivo de Chaplin al país de sus triunfos, al que brindara los años más fructíferos de su vida.

La vida, la muerte

¿Quién sino Chaplin podía abordar con lucidez este tema en el campo del arte contemporáneo? ¿Quién sino él podía darnos las propias conclusiones de un contenido coherente? *Candilejas*, su último film realizado en los Estados Unidos, es una meditación sobre la vida.

El viejo "clown" Calvero, al presente envejecido, fracasado y olvidado, se sabe en los últimos tramos de su vida. Descubre a una joven que ha fallado en su intento de suicidio, y dedica entonces sus esfuerzos a rehabilitarla. Late en Calvero un poderoso aliento vital, una incontenible sed de vivir que traducen el sentir profundo de la filosofía chapliniana. "Han sido preciso millones de años para crear la conciencia humana, y usted quiere deshacer el milagro de la vida. No hay nada en el mundo más importante que la vida" dice Calvero. Y esta fortaleza humana, esta afirmación de la voluntad de vivir será transmitida a la joven Terry, que triunfará en el camino del arte. En una función a beneficio de Calvero, éste volverá a escuchar las risas y los aplausos de sus lejanos triunfos. Su última cabriola, es también mortal. Antes de morir, en pleno triunfo, pide ver bailar a la joven, en quien el viejo payaso ve la continuación de su vida, la culminación de su obra.

Como el Beethoven de los últimos cuartetos, el Charles Chaplin de *Candilejas* mira hacia atrás y observa en perspectiva su obra, su vida. Todo ha sido lucha, la felicidad ganada con el trabajo, su dignidad humana conservada con fiereza.

Y como suprema afirmación, Calvero invitará a luchar por el hombre y la verdad. "En los pocos años que me quedan necesito verdad. Verdad. Es todo aquello que me resta. Y también todo aquello que deseo. Y si es posible, un poco de dignidad." Si la obra reflejaba los sentimientos de Chaplin frente a las persecuciones ideológicas de que fuera objeto, el sentido filosófico de ésta buscaba la proyección del hombre en la vida, después de la muerte, a través de su obra.

Calvero muere, pero su obra se perpetúa. También Chaplin desaparecerá físicamente, pero será, a buen seguro, uno de los artistas contemporáneos que pervivirá por su obra.

Como la existencia de Calvero, en la que se afirma la vinculación vida - muerte - obras - vida, la existencia de Chaplin merece aquellas palabras de Goethe, de neto cuño dialéctico: "Todo lo que vive merece perecer."

FILMOGRAFÍA DE CHARLES CHAPLIN

Abreviaturas:

d.: director; s.: supervisor; g.: guión; a.d.: ayudante de dirección; int.: intérprete; o.: operador; m.: música.

Keystone

(35 films)

1914

Making a Living (Ganándose el pan - 1). d.: Henry Lehrman; int. C. Chaplin, H. Lehrman, Alice Davenport, Minta Durfee.

Kid Auto Races at Venice (Carreras para niños en Venecia - 2). d.: H. Lehrman; int.: C. Chaplin, H. Lehrman, y "The Keystone Kids".

Mabel's Strange Predicament (La extraña aventura de Mabel - 3). d.: H. Lehrman y Mack Sennett; int.: C. Chaplin, Mabel Normand, Harry Mc Coy, A. Davenport, Chester Conklin, Al St. John.

Between Showers (Carlitos y el paraguas - 4). d.: H. Lehrman; int.: C, Chaplin, Ford Sterling C. Conklin, Emma Clifton.

A Film Johnnie (Carlitos hace cine - 5). s.: Mack Sennett; int.: C. Chaplin, S. Arbuckle, Virginia Kirtley, M. Durfee.

Tango Tangles (Carlitos en el baile - 6). s.: Mack Sennett; int.: C. Chaplin, F. Sterling, R. Arbuckle, C. Conklin.

His Favourite Pastime (Su pasatiempo favorito - 7). d.: G. Nicholls; s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, R. Arbuckle, Peggy Pearce.

Cruel, Cruel Love (Cruel, cruel amor - 8). s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, C. Conklin, A. Davenport, M. Durfee.

The Star Boarder (Carlitos ama a la patrona - 9). s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, G. Griffith, A. Davenport, E. Kennedy.

Mabel at the Wheel (Mabel al volante - 10). d.: M. Sennett y Mabel Normand; int.: C. Chaplin, M. Normand, C. Conklin, H. Mc Coy, M. Sennett, A. St. John.

Twenty Minutes of Love (Veinte minutos de amor o Carlitos y el cronómetro - 11). s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, E. Kennedy, M. Durfee, C. Conklin.

Caught in a Cabaret (Carlitos camarero - 12). d.: Mabel Normand y C. Chaplin; s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, M. Normand, A. Davenport, H. Mc Coy, Mack Swain, Minta Durfee, C. Conklin.

Caught in the Rain (Carlitos y la sonámbula - 13). d.: Charles Chaplin; int.: C. Chaplin, A. Davenport, Mack Swain.

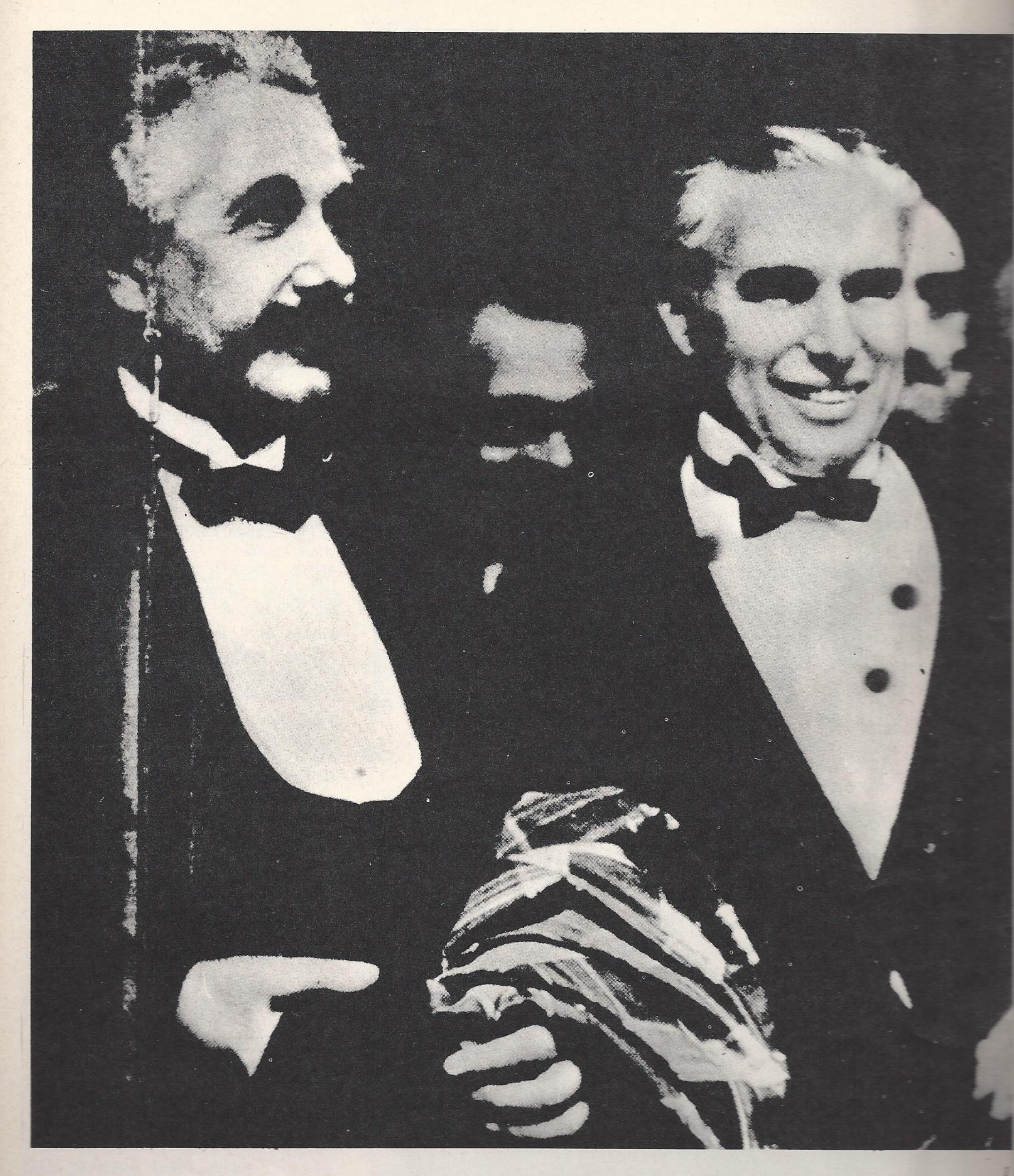
A Busy Day (Carlitos sufragista o Madame Carlitos - 14). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Swain, P. Allen.

The Fatal Mallet (El mazo fatal - 15). d.: C. Chaplin y M. Sennett; int.: C. Chaplin, M. Normand, M. Swain, M. Sennett.

Her Friend the Bandit (Carlitos ladrón elegante o Su amigo el bandido - 16). d.: C. Chaplin y M. Normand; int.: C. Chaplin, M. Normand, C. Murray.

The Knock Out (Carlitos y Fatty en el ring 17). s.: M. Sennett; int.: C. Chaplin, R. Arbuckle, M. Durfee, Al St. John, Slim Summerville, M. Swain, Charlie Chase, "Keystone Cops".

Mabel's Busy Day (Carlitos y las salchichas



1. Chaplin junto a Einstein.



1



2



3

1, 2. Chaplin y su esposa Oona.

3. Chaplin dirigiendo "La condesa de Hong-Kong"; detrás suyo, Sofía Loren.

- 18). d.: M. Normand y C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Normand, C. Conklin, H. Mc Coy, Slim Summerville.

Mabel's Married Life (Carlitos y el maniquí - 19). d.: C. Chaplin y M. Normand; int.: C. Chaplin, M. Normand, M. Swain, C. Murray, A. Davenport, Harry Mc Coy.

Laughing Gas (Carlitos dentista - 20). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Fritz Schade, A. Howell, S. Summerville, M. Swain.

The Property Man (Carlitos mozo de teatro - 21). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, F. Schade, P. Allen, M. Sennett y su "troupe".

The Face on the Bar-Room Floor (Carlitos pintor - 22). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, F. Schade, C. Arnold, C. Conklin.

Recreation (Fiebre primaveral - 23). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Normand.

The Masquerader (Carlitos gran coqueta - 24). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, R. Arbuckle, C. Chase, F. Schade, Minta Durfee, H. Mc Coy.

His New Profession (Carlitos enfermero o Su nueva colocación - 25). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Charlie Chase, H. Mc Coy, Minta Durfee.

The Rounders (Los juerguistas - 26). d.: C. Chaplin; int. C. Chaplin, R. Arbuckle, Minta Durfee, P. Allen, Charlie Chase, F. Schade, Al St. John.

The New Janitor (Carlitos portero - 27). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Al St. John, F. Schade, M. Durfee.

Those Love Pangs (Carlitos y su rival o Carlitos rival de amor - 28). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, C. Conklin, E. Kennedy, Harry Mc Coy, Cecile Arnold.

Dough and Dynamite (Carlitos panadero o Masa y dinamita - 29). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, C. Conklin, F. Schade, P. Allen, Slim Summerville, Charlie Chase, V. Edwards, Norma Nichols.

Gentlemen of Nerve (Carlitos y Mabel en las carreras - 30). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Normand, Chester Conklin, Mack Swain, P. Allen, C. Chase, S. Summerville, E. Kennedy.

His Musical Career (Carlitos changador de pianos - 31). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Swain, A. Howell, F. Schade.

His Trysting Place (Carlitos papá - 32). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Normand, M. Swain, P. Allen.

Tillie's Punctured Romance (El romance desinflado de Tillie - 33). d.: Mack Sennett; int.: C. Chaplin, Marie Dressler, Mack Swain, M. Normand, C. Conklin, Al St. John, C. Chase, C. Murray, E. Kennedy, S. Summerville, H. Mc Coy, M. Durfee.

Getting Acquainted (Carlitos tiene una mujer celosa - 34). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, P. Allen, M. Normand, M. Swain, E. Kennedy, H. Mc Coy, Cecile Arnold.

His Prehistoric Past (Carlitos en la pre-

historia o Su pasado prehistórico - 35). d.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, M. Swain, Gene Marsh, F. Schade.

Essanay

(14 films)

(Todos dirigidos por Chaplin)

1915

His New Job (Carlitos debuta - 36). int.: C. Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, C. Insley.

A Night Out (Carlitos trasnochador - 37). int.: C. Chaplin, B. Turpin, L. White, Bud Jamison, Edna Purviance.

The Champion (Carlitos campeón de box - 38). int.: C. Chaplin, E. Purviance, B. Jamison, B. Turpin, L. White, Lloyd Bacon, Broncho Billy Anderson.

In the Park (Carlitos en el parque - 39). int.: C. Chaplin, E. Purviance, L. White, L. Bacon, B. Jamison.

The Jitney Elopement (Carlitos quiere casarse - 40). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Leo White, B. Jamison, L. Bacon, Paddy Mc Guire, F. Goodwins.

The Tramp (Carlitos vagabundo - 41). int.: C. Chaplin, Edna Purviance, B. Jamison, L. Bacon, Billy Armstrong, P. Mc Guire, Leo White, F. Goodwins.

By the Sea (Carlitos en la playa - 42). int.: C. Chaplin, Edna Purviance, B. Armstrong, Ben Turpin, Bud Jamison, Margie Reiger.

Work (Carlitos empapelador - 43). int. C. Chaplin, E. Purviance, C. Insley, Billy Armstrong, Marta Golden, L. White, P. Mc Guire.

A Woman (Carlitos perfecta dama - 44). int.: C. Chaplin, E. Purviance, C. Insley, M. Golden, M. Reiger, L. White, B. Armstrong.

The Bank (Carlitos empleado de banco - 45). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Carl Stockdale, B. Armstrong, C. Insley, John Rand, F. Goodwins, L. White.

Shangaied (Carlitos marinero - 46). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Wesley Ruggles, J. Rand, B. Armstrong, P. Mc Guire, L. White, F. Goodwins.

A Night in the Show (Carlitos en el Music-Hall - 47). int.: C. Chaplin, Ben Turpin, Edna Purviance, Dee Lampton, L. White, May White, B. Jamison, James Kelly, J. Rand, P. Mc Guire, F. Goodwins.

Carmen (La parodia de Carmen - 48). int.: C. Chaplin, E. Purviance, B. Turpin, L. White, Jack Henderson, J. Rand, May White, B. Jamison.

Police (Carlitos vigilante - 49). int.: C. Chaplin, E. Purviance, W. Ruggles, J. Kelly, L. White, J. Rand, B. Armstrong.

Mutual

(12 films)

1916

The Floorwalker (Carlitos inspector de tienda - 50). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Eric Campbell, Albert Austin, L. Bacon, C. Mineau, L. White, H. Bergman, J. Kelly.

The Fireman (Carlitos bombero - 51). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, L. Bacon, A. Austin, L. White.

The Vagabond (Carlitos vagabundo - 52). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, L. White, L. Bacon, C. Mineau, H. Bergman.

One A. M. (Carlitos de madrugada - 53). int.: C. Chaplin, A. Austin.

The Count (Carlitos falso conde - 54). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, J. Kelly, L. White, A. Austin, C. Mineau.

The Pawnshop (Carlitos usurero - 55). int.: C. Chaplin, E. Purviance, H. Bergman, J. Rand, A. Austin, E. Campbell, J. Kelly.

Behind the Screen (Carlitos tramoyista - 56). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, F. Coleman, J. Kelly, A. Austin, L. White, L. Bacon.

The Rink (Carlitos campeón de patín - 57). int.: C. Chaplin, E. Purviance, F. Coleman, E. Campbell, H. Bergman, A. Austin, C. Mineau.

1917

Easy Street (La calle de la Paz - 58). int.: C. Chaplin, E. Purviance, A. Austin, E. Campbell, J. Kelly, H. Bergman, C. Mineau.

The Cure (Carlitos en las termas - 59). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, H. Bergman, A. Austin.

The Immigrant (Carlitos inmigrante - 60). int.: C. Chaplin, E. Purviance, A. Austin, H. Bergman, S. Sanford, E. Campbell, J. Kelly.

The Adventurer (Carlitos aventurero - 61). int.: C. Chaplin, E. Purviance, E. Campbell, H. Bergman, A. Austin, F. Coleman, Kono.

First National

(8 films)

1918

A Dog's Life (Vida de perro - 62). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Tom Wilson, Sydney Chaplin, A. Austin, H. Bergman, Chuck Riesner.

Shoulder Arms (Armas al hombro - 63). int.: C. Chaplin, E. Purviance, S. Chaplin, H. Bergman, A. Austin, T. Wilson, J. Wilson.

1919

Sunnyside (Carlitos al sol - 64). int.: C. Chaplin, E. Purviance, T. Wilson, H. Bergman, A. Austin.

A Day's Pleasure (Un día de placer - 65). int.: C. Chaplin, E. Purviance, Babe London, Jackie Coogan, H. Bergman, M. Swain, S. Chaplin.

1921

The Kid (El pibe - 66). int.: C. Chaplin, E. Purviance, J. Coogan, C. Miller, T. Wilson, C. Riesner, H. Bergman, Lita Grey, P. Allen, S. Chaplin.

The Iddle Class (Carlitos de vacaciones - 67). int.: C. Chaplin, E. Purviance, M. Swain, A. Garcia, L. Underwood, H. Bergman.

1922

Pay Day (Día de pago - 68). int.: C. Chaplin, Phyllis Allen, M. Swain, E. Purviance, S. Chaplin.

1923

The Pilgrim (Reverendo caradura - 69). int.: C. Chaplin, E. Purviance, K. Bradbury, M. Swain, T. Murray, C. Riesner, L. Underwood.

United Artist

(9 films)

A Woman of Paris (La opinión pública o Una mujer de París - 70). g y d.: C. Chaplin, a.d.: E. Sutherland y M. Bell; o.: R. Totheroh y J. Wilson; int.: E. Purviance, Adolphe Menjou, C. Miller, L. Knott, C. French, C. Gelder, B. Morrisey, H. Bergman, C. Chaplin.

1925

The Gold Rush (La quimera del oro - 71). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: C. Reisner y H. d'Abadie d'Arrast; o.: R. Totheroh y J. Wilson; int.: C. Chaplin, M. Swain, H. Bergman, T. Murray, Georgia Hale, B. Morrisey, M. White.

1928

The Circus (El circo - 72). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: H. Crocker; o.: R. Totheroh, J. Wilson y M. Marklatt; int.: C. Chaplin, A. García, M. Kennedy, B. Morrisey, H. Crocker, S. Sandford, H. Bergman, J. Rand.

1931

City Lights (Luces de la ciudad - 73). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: H. Crocker, H. Bergman, A. Austin; o.: R. Totheroh, G. Pollock y M. Marklatt; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Virginia Cherill, Harry Myers, F. Lee, A. García, H. Mann, H. Bergman, A. Austin.



1936

Modern Times (Tiempos modernos - 74). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: C. de Haven, H. Bergman; o.: R. Totheroh, I. Morgan; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Paulette Goddard, H. Bergman, C. Conklin, A. García, S. Sandford, H. Mann, L. Maplaux, L. Ingraham.



1940

The Great Dictator (El gran dictador - 75). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: H. Bergman, D. James, W. Dryden, B. Meltzor; o.: R. Totheroh, K. Struss; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, P. Goddard, J. Oakie, H. Danielle, B. Vilbert, G. Hayle.

1947

Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux - 76). g.: según una idea de Orson Welles; d.: C. Chaplin; a.d.: R. Florey, W Dryden; o.: C. Courant, R. Totheroh, W. Chewing; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Mady Correll, A. Roddan, R. Lewis, A. Betz, M. Rayer, I. Elson, V. Brissac.



1952

Limelight (Candilejas - 77). g. y d.: C. Chaplin; a.d.: Robert Aldrich, W. Dryden, J. Epstein; o.: R. Totheroh, K. Strauss; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Claire Bloom, S. Chaplin, N. Bruce Buster, Keaton, S. Pollard, A. Eglevsky, M. Hayden.

1957

A King in New York (Un rey en Nueva York - 78). g. y d.: C. Chaplin; o.: G. Perinal; m.: C. Chaplin; int.: C. Chaplin, Dawn Addams, Michael Chaplin, O. Johnston, J. Desmonde, M. Audley.



Universal

1966

A Contess From Hong-Kong (La condesa de Hong-Kong - 79). d.: C. Chaplin; o.: A. Ibbetson; m.: C. Chaplin; int.: Marlon Brando, Sophia Loren, S. Chaplin, T. Hedren, P. Cargill, Geraldine, Josephine y Victoria Chaplin.



Notas

1 Una fimografía completa de Chaplin se incluye al final de la presente monografía.

2 "The films of Charlie Chaplin and the patterns of american culture". Reproducido parcialmente en el apéndice de la obra de Barthelemy Amengual.

3 Contemporáneamente Murnau, el gran realizador alemán, en su obra "La última carcajada" (1924) imagina un satírico "happy end" similar donde el oro juega el mismo papel de dispensador de la felicidad.

4 El discurso continuaba brevemente con una invocación a Hannah, su amada.

5 Esta borrascosa entrevista periodística es citada por Sadoul, y ratificada por Chaplin en su autobiografía (Cap. XXIX).

6 Además de colaborar con Brecht, Eisler hizo la música de importantes películas de Dudow, Fritz Lang, Alain Resnais, etc., dejando una obra teórica de notable valor: "Composing for the films" (1941).

Bibliografía

En castellano:

Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Rialp, Madrid, 1961. Georges Sadoul, *Vida de Chaplin*, Breviario 109, Fondo de Cultura Económica, México, 1955. Charles Chaplin, *Historia de mi vida*, Taurus, Madrid, 1965. Eisenstein, Bleiman, Kosinzev, *El arte de Charles Chaplin*, Losange, Buenos Aires, 1956.
Mi padre Charlie Chaplin por Charles Chaplin Jr. y N. y M. Rau. Editorial Seix Barral Barcelona, 1963. *Mi vida con Chaplin (Charlot)* por Lita Grey Chaplin y Morton Cooper. Edit. Grijalbo. Barcelona México, 1972. *El mundo de Charles Chaplin*. I. Arcella. E. Kleinman. S. M. Eisenstein. M. Bleiman y G. Kosinzev, CEAL. Buenos Aires, 1980.

En francés:

Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, París, 1966. Barthelemy Amengual, *Charles Chaplin*, Premier Plan, Lyon, 1963.

En inglés:

Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Henry Schuman, Nueva York, 1951. Isabel Quigly, *Charlie Chaplin - early comedies*, Studio Vista, Londres, 1968.

Además pueden consultarse los siguientes capítulos de obras no especializadas y artículos de revistas: *El secreto de Chaplin* en *El film* de Bela Balazs, Losange, Bs. As., 1957. *Esquema de una explicación de Chaplin*, en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, de José C. Mariátegui, Amauta, Lima, 1959. *Charlot attore e regista*, en *Servitú e grandezza del cinema*, de Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1962. *Chaplin, el gran moralista del siglo XX*, de Wilfredo Giménez, en la revista *Cinecrítica* Nº 3, Bs. As., 1960. *Chaplin, connais pas.* (artículos varios y carta abierta a Chaplin), en la revista *Cinema 69* Nº 136, París, 1969.

Algunas Bibliotecas del Centro Editor de América Latina

Biblioteca Argentina Fundamental

Los autores más importantes de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta nuestros días, a través de las obras y antologías más representativas: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Mansilla, Hernández, F. Sánchez, Almafuerte, J. V. González, R. Rojas, Lugones, Quiroga, Güiraldes, Payró, Fernández Moreno, A. Storni, Borges, Discépolo, Eichelbaum, Mallea, Cortázar, Sábato, S. Ocampo, Bioy Casares, R. González Tuñón, Mujica Lainez, H. Conti, B. Kordon, etc.
148 volúmenes.

Pintores Argentinos del Siglo XX

Cuatro grandes volúmenes que incluyen sesenta y cuatro monografías, realizadas por destacados especialistas, sobre la vida y la obra de los pintores argentinos más importantes en lo que va del siglo. 512 láminas con magníficas reproducciones a todo color. Muchísimos dibujos, grabados, fotografías y reproducciones en blanco y negro.
Un tomo de Escultores Argentinos del Siglo XX, uno de Grabadores Argentinos del Siglo XX, uno de Fotógrafos Argentinos del Siglo XX y un cuarto tomo de Dibujantes Argentinos del Siglo XX complementan la notable colección de Pintores Argentinos del Siglo XX.

Biblioteca Básica Universal

Las grandes obras y los grandes autores de todas las épocas y todos los países: Sófocles, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Shakespeare, Ben Jonson, Rabelais, Goethe, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Poe, Zola, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Darío, Hardy, Kafka, O'Neill, etc. Más de 300 volúmenes.

Historia de la Literatura Argentina

Los más destacados críticos han participado en la redacción de esta obra que estudia, en forma amplia y amena, las corrientes, los géneros, los movimientos, los autores y las principales obras de la literatura argentina desde sus orígenes hasta nuestros días. Seis grandes tomos profusamente ilustrados.

Fauna Argentina

La primera colección dedicada a las especies zoológicas de todo nuestro país, en particular a los distintos órdenes de vertebrados, especialmente mamíferos, aves, reptiles y anfibios. Su característica más saliente está en combinar el rigor científico y la amplitud de la información con textos amenos y accesibles y notables fotografías a todo color. Las fichas de familia, de orden, ecológicas y antropológicas complementan esta obra extraordinaria.

El País de los Argentinos

Una extraordinaria geografía regional de nuestro país en seis grandes tomos con muchísimas fotografías y mapas a todo color. Se trata de una obra muy rigurosa en su concepción y en su información, pero de lectura amena y accesible.

Historia Integral Argentina

Esta obra encara cada etapa de nuestro pasado como un proceso que tiene un origen y una evolución y en cuyo desarrollo interactúan dinámicamente los diversos factores económicos, sociales, políticos, institucionales y personales. La Historia Integral Argentina presenta las diversas corrientes que interpretan y explican nuestro pasado para que el lector las conozca y tenga más elementos para tomar posiciones. Seis tomos profusamente ilustrados.

Atlas Total de la República Argentina

Este atlas, el más completo y moderno que se haya publicado hasta el día de hoy, cubre los diversos aspectos de nuestro país: Atlas Físico de la República Argentina (2 vol.), Atlas Político de la República Argentina, Atlas Demográfico, Atlas Económico (2 vol.), Atlas de la Actividad Económica (4 vol.) y Atlas Satelitario (2 vol.).

Ahora
todas las semanas aparecen
dos preciosos cuentos para los chicos:
un cuento del Chiribitil
para los más chiquitos;
un cuento de Polidoro
para los más grandecitos.
Son preciosos
por sus dibujos, sus colores,
sus historias lindísimas.

Los Cuentos del Chiribitil cuestan
$a 200.- el ejemplar.

Los Cuentos de Polidoro cuestan
$a 150.- el ejemplar.

Centro Editor de América Latina

